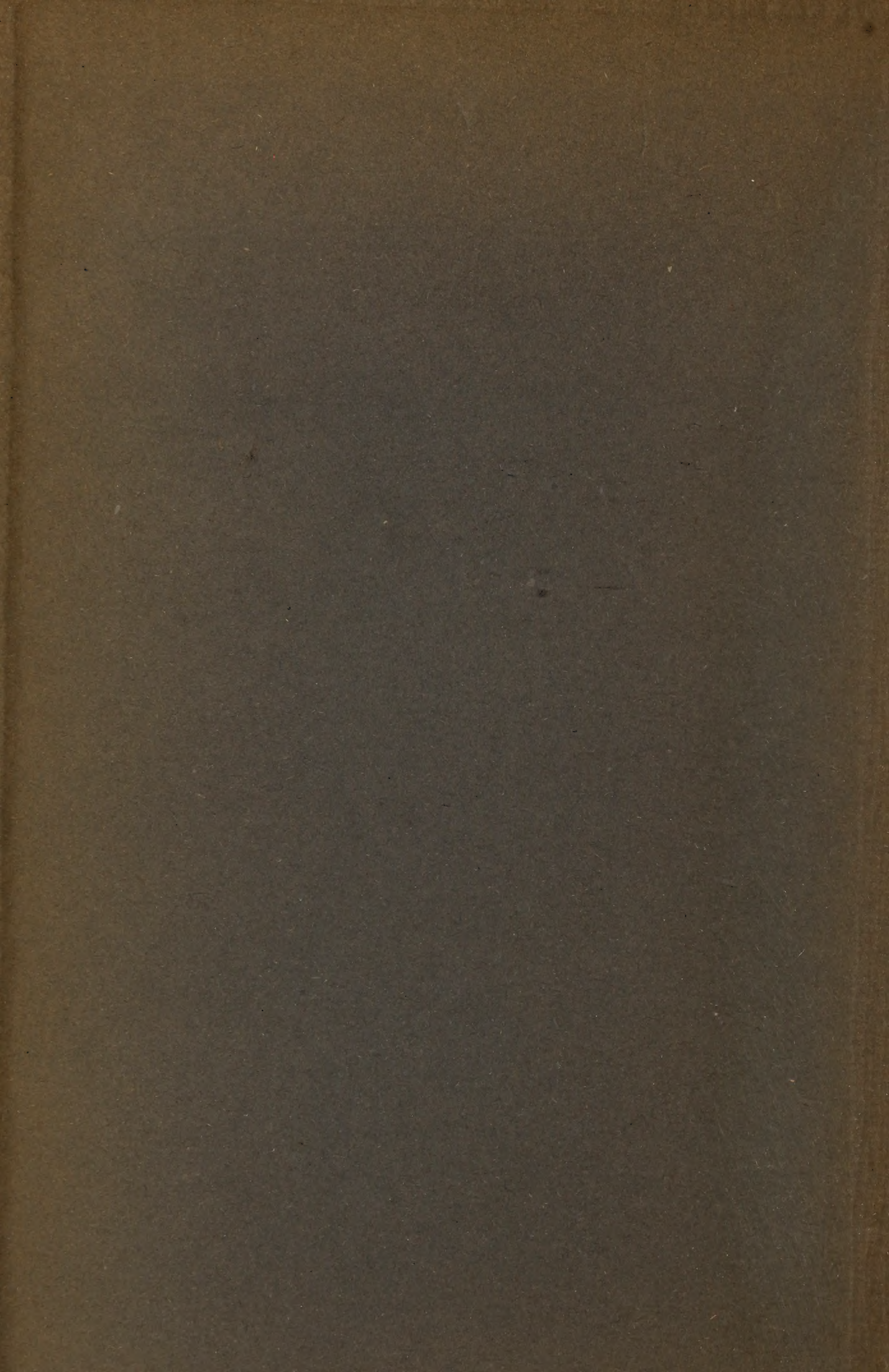
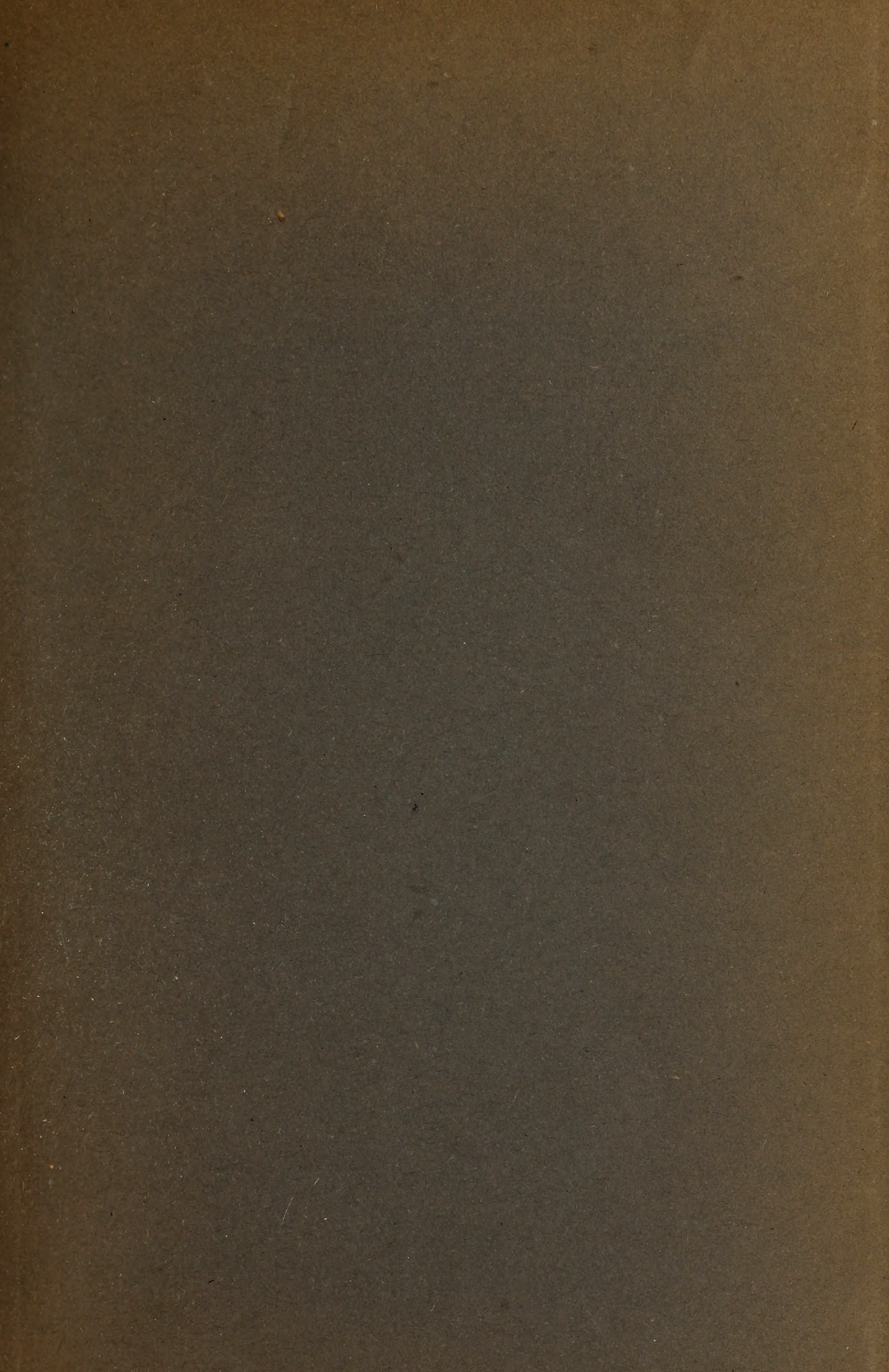


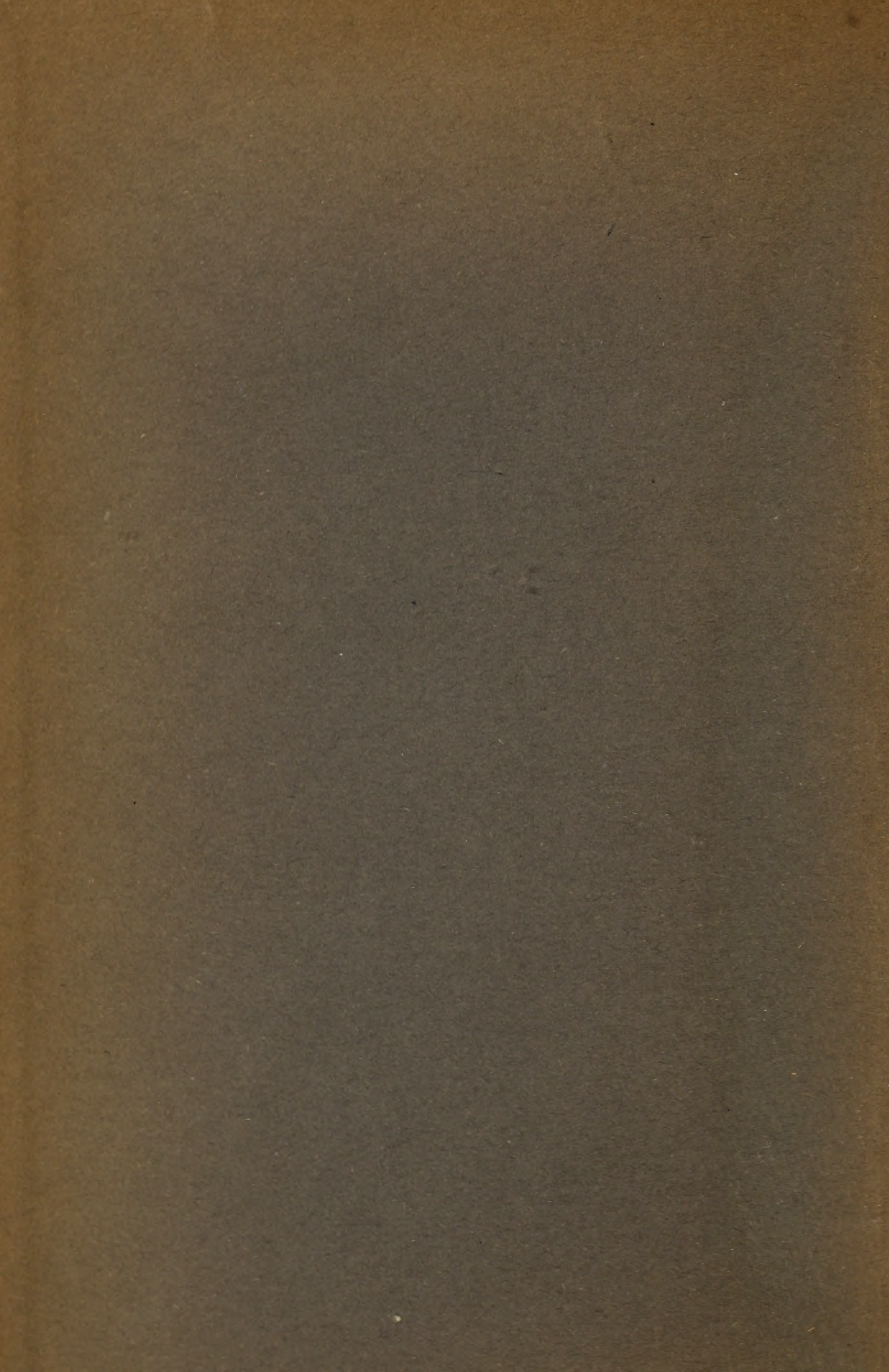
Leopold Schmidt

Aus dem

Musikleben der Gegenwart







Aus dem Musikleben der Gegenwart

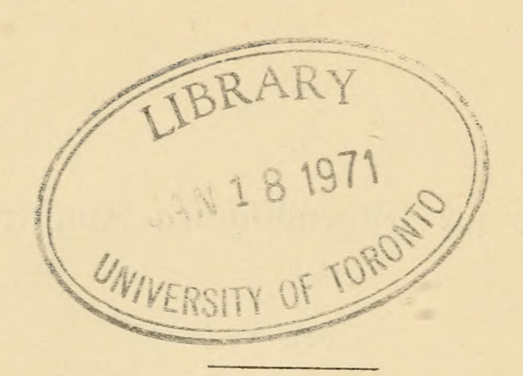
Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik

von

Leopold Schmidt

Mit einem Geleitwort von Richard Strauß

Berlin 1909
A. Hofmann & Comp.



Frau

Helene Hecht

in Mannheim

im Bewußtsein gemeinsamer Anschauungen

verehrungsvoll zugeeignet



Zum Geleit

Der Verfasser dieses Buches hat mit Berufung auf meine Eulenspiegelnatur, die ich wohl nun lebenslänglich auf meinem allerdings ziemlich breiten Buckel herumtragen muß, mich aufgefordert, zu diesem Werke ein paar einleitende Worte zu geben. Dies kam mir allerdings anfangs ebenso spaßig vor, als wenn ich Herrn Dr. Leopold Schmidt bäte, eine Ouvertüre zu meiner „Elektra" zu schreiben. Als ich aber bei näherer Kenntnis seines Buches sah, in wieviel Punkten unsere künstlerischen Entscheidungen divergieren, mußte ich mir eingestehen, daß Dr. Schmidt auf meine Leidenschaftslosigkeit in puncto Kritik richtig gerechnet hatte, und so erfülle ich gern seinen Wunsch und empfehle sein Buch als Überblick der musikalischen Vorgänge der letzten zehn Jahre allen den Lesern, die sich für die Wandlung des musikalischen Geschmackes an einem, wenn auch allem Neuen gegenüber vielleicht etwas zaghaften, aber sachkundigen und sicher gewissenhaften Manne interessieren. Denn dies scheint mir an seiner Veröffentlichung zeitgemäß, daß Dr. Schmidt sich nicht gescheut hat, hier dokumentarisch zu bekennen, wie sein Verständnis für die einzelnen Erscheinungen sich entwickelt, seine Stellung zu ihnen im Laufe der Jahre sich sogar nicht selten verändert hat.

Dieses offene Bekenntnis wird jeden einnehmen, der es selbst erlebte, welchen Schwankungen die Wertschätzung der verschiedenen Kulturepochen, ihrer Kunstwerke und im besonderen aller Abschnitte der Musikentwicklung im eigenen Kopfe unterworfen ist.

Was verlangt man nicht alles von der lieben Kritik! Ich stehe nicht an, zu bekennen, daß ein Berichterstatter seine volle Pflicht getan hat, wenn er, natürlich von vornherein mit allgemein wissenschaftlicher Vorbildung und künstlerischer Sachkenntnis und Empfindung ausgerüstet, in parlamentarischer Form seinen momentanen Eindruck den Lesern mitgeteilt hat.

Inwieweit diese Augenblickseindrücke dauernde Geltung beanspruchen dürfen, darüber entscheidet ebenso wie über die kritisierte Kunstleistung ja doch die Geschichte.

Um nun nicht den Anschein zu erwecken, daß ich die Feder ergriffen habe, nur um dem Schmidtschen Buche allbekannte Binsenwahrheiten voranzuschicken, möchte ich mir erlauben, selbst auf die Gefahr hin gründlich mißverstanden zu werden, auszusprechen, daß diese ihre Pflicht in obigem Sinne erfüllenden Kritiker nicht immer die für den Künstler interessantesten sind. Ich kenne nichts Förderlicheres, als die Kritiken eines Todfeindes, der von vornherein mit der Absicht zugehört hat, aus welchem Grunde auch immer, dem Autor am Zeuge zu flicken, wo er nur kann! Je schärfer seine Intelligenz ist, desto weniger werden ihm auch die verborgensten Schwächen entgehen, die der Begeisterte oder auch nur sympathisch Wohlwollende bewußt oder unbewußt übersieht. Da es einem nun bekanntlich selbst am schwersten fällt, seiner eigenen Schwächen bewußt zu werden, so liegt der Nutzen des Todfeindes zur Förderung der Selbstkritik, wo solche überhaupt geübt wird, auf der Hand.

Es ist eine weitere Binsenwahrheit, daß alle wirklich großen Werke, seien sie in Form und Inhalt noch so neu und ungewöhnlich, der abfälligsten Kritik ebenso ruhig ins Auge sehen, wie sie der lobenden Zustimmung entraten können. Ich lächle oft im stillen, wenn Kollegen, die empfindlicher als ich sind, in größte Aufregung geraten, wenn ihre Werke von seiten der Kritik nicht die Zustimmung finden, die sie erwartet hatten. Was hat man seinerzeit nicht von dem Unheil gefabelt, das die Hanslickschen Pamphlete über Wagner angerichtet haben?

Ich berühre das interessante Verhältnis zwischen Autor und Kritik.

Während die subalternen Vertreter der letzteren gewöhnlich glauben, sich durch Isolierung vom schaffenden Künstler ihre hohe kritische Unabhängigkeit zu bewahren, haben es die kultivierteren Angehörigen dieses verantwortungsvollen, vielverkannten Berufes stets für ihre Pflicht gehalten, im regen Verkehr mit den Produzierenden den notwendigen Einblick in die Werkstatt, in den Ideengang und die Absichten der Schaffenden zu erhalten. Wie soll ein Kritiker beurteilen können, was ein Autor gekonnt hat, wenn er nicht weiß, was er gewollt hat?!

Wenn ich von kritischen Belehrungen schöpferischer Geister, wie Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, absehe, ist doch der Charakter der normalen, theoretischen Kritik meist nur retrospektiv.

Nun ist nicht jedes Kunstwerk in sich so reif, daß es die Absicht seines Schöpfers in vollendeter Form und Deutlichkeit zum Ausdruck

zu bringen vermag. Wie vielen poetischen und verträumten Künstlern ist diese letzte und energische Durchfeilung ihrer Werke nicht immer gelungen. Möchten wir darum feine Meister wie einen Robert Schumann, Brahms, Bruckner, als Dramatiker Berlioz, missen? Sind ihre Schöpfungen als Bausteine der Entwicklung nicht höchst notwendig und reizvoll?

Gerade solche Werke nun, die es schwer haben, sich zwischen den Meisterwerken erster Ordnung und dem Schund — diesen beiden zugkräftigen Extremen, die die Freude des Publikums und der Theaterkassierer sind — zu behaupten, gerade sie bedürfen, weil in ihnen keine schöpferische Kraft von elementarster, schließlich allen Widerspruch niederzwingender Gewalt mächtig ist, der gewissenhaften Betonung ihrer Bedeutung und belehrender Hervorhebung der edlen Intentionen ihres Schöpfers. Es erfordert oft wirklich keine große Sachkenntnis, zu merken, daß solchen Werken neben herrlichen Eigenschaften Schwächen anhaften, die dem flüchtigen Beobachter leichter sichtbar werden als ihre Vorzüge. Aber leider ist gerade hier die oberflächliche Kritik am eifrigsten an der Arbeit, ihr „Verständnis" zur Schau zu tragen. An solchen Werken die Schönheiten liebevoll beleuchten (allerdings nun nicht in der oft geübten Manier, daß man behauptet, zwischen dem Wohlklang des Wagnerschen und Brahmsschen Orchesters sei gar kein Unterschied) und, bevor diese Vorzüge bekannt und geliebt sind, das weniger Geglückte verständnisinnig zu verschweigen: das wäre, um die große Masse des Publikums sanft Werken zuzuführen, die auf die Entwicklung feineren Kunstsinnes von Einfluß sind, meiner Ansicht nach eine dankbare, gleichsam produktive Aufgabe für die Tageskritik.

Vor allem wäre auch eine Revision des in früheren Zeiten Anerkannten am Platze, eine genaue Prüfung, wieweit dasselbe noch in unserer Kulturepoche bestehen kann, damit man nicht z. B. eine „Martha", einen „Robert den Teufel" kritiklos passieren läßt, bloß weil unsere Großmütter sich daran erfreuten, während man an den talentvollsten Werken der Zeitgenossen den strengsten kritischen Maßstab anlegt, ohne zu bedenken, wie förderlich es für die Kultur wäre, wenn das Gute zweiten und dritten Ranges den Platz des Unwürdigen einnähme. Um unsere Theaterkultur wäre es besser bestellt, wenn die Werke eines Hermann Götz, Cornelius, Alexander Ritter, Berlioz, Spohrs „Jessonda", Webers „Euryanthe" — von Jung-Deutschland, das es noch schwerer hat, sich ein bescheidenes Plätzchen in einem deutschen

Spielplan zu erobern, ganz zu schweigen — öfters auf dem ständigen Repertoire zu finden wären.

Es ist doch sicher kein erfreuliches Zeichen, daß unsere Theaterspielpläne so ständig zwischen Werken wie „Tristan“ und „Meistersingern“ einerseits, „Mignon“ und „Bajazzi“ andererseits abwechseln. Wäre unser Publikum mehr darauf angewiesen und erzogen, auch die feinen Werke, sagen wir zweiter Ordnung, hören zu müssen und würdigen zu können, würden wir es nicht erleben, wie „Fidelio“, „Freischütz“, „Figaro“ von Jahr zu Jahr immer geringere Kassenberichte aufweisen und ein „hoher Adel und ein verehrungswürdiges Publikum“ ihr abendliches Kunstbedürfnis in den dümmsten Operetten oder gar in direkt verblödenden Variétévorstellungen decken.

Auch diese Klagen sind so alt wie die Geschichte der Kunst: sie immer und immer wieder zu betonen, ist selbst auf die Gefahr hin zu langweilen die Pflicht dessen, dem unsere Kunstpflege am Herzen liegt.

Ich danke dem Verfasser dieses Buches herzlich dafür, daß er zum Eingange seines Werkes dieser uralten Klage des Künstlers Raum gegeben hat.

Was nun mein persönliches Verhältnis zur hohen Kritik betrifft, worüber der freundliche Leser hier an dieser Stelle sicher gern etwas Authentisches erfahren möchte, so bekenne ich kurz gesagt gern folgendes: sind meine Werke gut und von irgend welcher Bedeutung für eine eventuelle Weiterentwicklung unserer lieben Kunst, so werden dieselben, wenn auch nur als ehrenvoll erwähnt in nicht gelesenen Musikgeschichten, ihren Platz behaupten, trotz aller positiven Ablehnung von seiten der Kritik und trotz gehässigster Verdächtigung meiner künstlerischen Absichten. Taugen sie nichts, so kann auch der erfreulichste Tageserfolg und die begeistertste Zustimmung der Auguren sie nicht am Leben erhalten. Die Makulaturpresse mag sie verschlingen, wie sie schon viele aufgefressen hat (tut sie auch, ob ich damit einverstanden bin oder nicht) und ich — ich werde ihnen keine Träne nachweinen. Mein Sohn wird eine Zeitlang aus meinen Privatexemplaren pietätvoll meine Tondichtungen ab und zu vierhändig spielen, dann schwindet auch dies und die Welt geht ihren Weg weiter!

Garmisch, den 20. November 1908.

Dr. Richard Strauß

Die hier vereinigten Aufsätze sind einzeln zuerst im „Berliner Tageblatt" erschienen, im Laufe einer zehnjährigen kritischen Tätigkeit. Der Plan, gesammelte Kritiken in Buchform herauszugeben, entsprang nicht der eigenen Initiative; er ist mir aus dem Kreise von Künstlern und Kunstfreunden, die meinen Bestrebungen teilnehmend folgten, wiederholt und beharrlich nahegelegt worden. Aus dem geschichtlichen Material, das während eines Dezenniums in einem Musikzentrum wie Berlin von der Kritik zusammengetragen wird, ergibt sich ein musikalisches Zeitbild, hinter dem zunächst die Persönlichkeit des Kritikers zurücktritt. Was in diesem Zeitraum in Deutschland geschaffen und vom Auslande übernommen worden, was aufgeführt ist, was gefallen hat, wie sich das Publikum zu den neuen Erscheinungen verhielt: das zu wissen kann unter Umständen von Wert sein. Ein solcher Rückblick auf die Entwicklung der Produktion und auf die Wandlung künstlerischen Geschmackes trägt, indem er die markanten Persönlichkeiten und Werke im Spiegel der Gegenwart zeigt, immerhin Bausteine für die zukünftige Geschichte unserer Zeit bei. Wenn jede Gegenwart von einer systematischen Verarbeitung des Stoffes zu historischer Betrachtung absehen muß, weil sie den Dingen zu nahe steht, so gewinnt die Aneinanderreihung unmittelbarer Eindrücke um so größeres Interesse. Und die Sichtung dieses Materials erscheint um so berechtigter, je höher man die Bedeutung des letzten Jahrzehnts als einer Übergangszeit einschätzt, die zwar produktiv keine glänzende, aber doch in mehr als einer Hinsicht merkwürdig war.

Das etwa sind die Argumente, die meinen Bedenken gegenüber geltend gemacht wurden, und denen ich mich nicht verschließen konnte.

Mit der so skizzierten Auffassung waren zugleich Charakter und Umfang der Sammlung gegeben. Keine subjektiven Gesichtspunkte, sondern die besprochenen Persönlichkeiten, Ereignisse und Werke mußten ihrer eigenen Bedeutung nach für die Auswahl bestimmend sein. Vieles

mußte fortbleiben, was zur formellen Abrundung gedient hätte, vieles, was nur als Torso verwendbar war, Aufnahme finden. Ich gestehe aber, daß ich selber mehr Wert auf manches Aperçu, auf manche kurze Betrachtung, als auf die feuilletonistisch ausgeführten Behandlungen eines Themas lege. Bei der Fülle des Stoffes konnte vorläufig nur das Berliner Musikleben berücksichtigt werden. Ein später erscheinender zweiter Band soll die auswärtigen musikalischen Ereignisse desselben Zeitraums, soweit ich ihnen beiwohnen konnte, in ähnlicher Weise zusammenfassen.

Indem ich mit dem Stoffe rein objektiv verfuhr, bin ich meiner eigenen Darstellungsweise, wie mir scheint, ein kühler Beobachter geblieben. Ich habe sie nicht aufgeputzt, wo sie schlicht, nicht gemildert, wo sie stachlich, nicht gedämpft, wo sie vielleicht allzubegeistert war. Meine Überarbeitung hat sich fast lediglich auf Ausmerzung von Irrtümern und Druckfehlern und auf Streichung dessen beschränkt, was sich auf die Aufführung der Werke bezog und nur den Zwecken der Tageskritik diente. Selbst teilweise voneinander abweichende Meinungen habe ich nicht ausgeglichen, sie vielmehr absichtlich nebeneinander bestehen lassen. Nur so konnte das gewollte Bild sich gestalten. Der Kritiker steht innerhalb der Entwicklung, nicht über ihr; er hat nicht nur das Recht, sondern geradezu die Pflicht, sich zu wandeln wie die Zeit, die er durchlebt. Bedauerlich, wer nach zehn Jahren von sich sagen müßte, er sei derselbe geblieben!

In dieser Wandelbarkeit ist es auch begründet, daß der Kritiker ein Mitschaffender und seine Arbeit fruchtbar sein kann. Richard Strauß, der diesem Buch die Ehre seines Geleits erwiesen, hat damit an einem schönen Beispiel gezeigt, daß Künstler und Kritiker durchaus nicht die Gegner zu sein brauchen, für die sie das Publikum zu halten pflegt. Er hat gezeigt, daß man sehr verschiedener Meinung und doch sich desselben Zieles, derselben Begeisterung für die gemeinsame Sache bewußt sein kann, wenn ihr gleich jeder auf anderem Wege und auf seine Weise zu dienen sucht. Gäbe es keine Kritik, die Künstler wären ja die ersten, die sie erfänden, trotzdem die meisten sie nur für ein notwendiges Übel erklären. Da ist es denn gut, einmal aus berufenem Munde zu hören, wie eine objektive Betrachtungsweise auch den Schaffenden dahin führen kann, sich positiver Wirkungen und Aufgaben der Kritik bewußt zu werden.

Bei aller Subjektivität menschlichen Urteils wird der ernsthafte Kritiker nie vergessen, daß er nicht nur seinen persönlichen Geschmack, sondern auch den oft recht weiter Kreise, die mit ihm sympathisieren, zum Ausdruck bringt. Das aber ist wiederum nur möglich, wo die Bewegungsfreiheit des Urteils eine gewisse Stabilität des Empfindens nicht ausschließt. So wird denn der aufmerksame Leser vielleicht auch im scheinbar bunten Wechsel dieser Aufzeichnungen etwas wie eine einheitliche, unbeirrbare Kunstauffassung entdecken, die den hier gefällten Urteilen über Erscheinungen unseres Musiklebens zugrunde liegt.

L. S.



Inhaltsverzeichnis

Seite

Zum Geleit V
Vorwort IX

I. Über musikalische Kritik

Berliner Musikkritik 3
Die Zersplitterung des Urteils 6
Pro domo 8
Privatissime 12

II. Allgemeines und Gelegentliches

Karfreitagsmusik 19
Klopstock und die Musik 22
Erziehung zur Kunst 26
Verstandes- und Empfindungsmusik 29
Nachklänge von Musikfesten 31
Zur Opernhausfrage 36
Eine Aufgabe der modernen Opernbühne 40
Opernregie 44
Unzeitgemäße Bekenntnisse 47
Moderne Kunstpuritaner 50
In Prag 53
Eine Wagner-Woche 56
Erfinderträume 59
Daheim und Draußen 63
1913 65

III. Opern-Premieren

Ludwig Thuille: „Lobetanz" 71
Peter Tschaikowsky: „Eugen Onégin" 74
Wilhelm Kienzl:
„Don Quixote" 77
„Heilmar" 80
Eugen d'Albert:
„Die Abreise" 28
„Kain" 85
„Tiefland" 87
Max Schillings':
„Ingwelde" 92
„Der Pfeifertag" 97
„Orestie des Äschylus" 100
Arnold Mendelssohn: „Der Bärenhäuter" 104

Seite

Siegfried Wagner: „Der Bärenhäuter" 106
Hans Pfitzner: „Der arme Heinrich" 109
Richard Strauß:
„Feuersnot" 112
„Salome" I 115
„Salome" II 118
Gustave Charpentier: „Louise" 121
Jules Massenet: „Jongleur de Notredame" 126
Leo Blech:
„Das war ich" 129
„Alpenkönig und Menschenfeind" 132
Engelbert Humperdinck: „Die Heirat wider Willen" 133
Ruggiero Leoncavallo: „Der Roland von Berlin" 136
Ermanno Wolf-Ferrari:
„Die neugierigen Frauen" 140
„Die vier Grobiane" 143
Hans Sommer: „Rübezahl" 146
Wilhelm Stenhammar: „Das Fest auf Solhaug" 148
Hugo Wolf: „Der Corregidor" 151
Frederick Delius: „Romeo und Julia auf dem Dorfe". (Gottfried Keller in moderner Musik) 152
Hector Berlioz: „Fausts Verdammung" 155
Giaccomo Puccini: „Madame Butterfly" 156
E. N. v. Reznicek: „Donna Diana" 158

IV. Nekrologe und Gedenkblätter

Giuseppe Verdi 163
Zu Albert Lortzings hundertstem Geburtstag 165
Hector Berlioz 166
Zum Gedächtnis Franz Lachners 170
Johann Strauß 174
Arthur Sullivan 179
Eduard Lassen 180
Julius Stockhausen 181
Max Bruch 183
Joseph Joachim 186
Hermann Levi 190
Hermann Zumpe 194
Zu Albert Niemanns 70. Geburtstag 197
Dem Andenken eines Meistersängers 199
Pauline Lucca 203
Joseph Sucher 204
Wilhelm Tappert 205

V. Einzelne Werke, Komponisten, Virtuosen und Dirigenten

Moderne Kirchenmusik
Berlioz' Totenmesse 209
Friedrich Kiel 211

Seite
Liszts Graner Festmesse 212
Verdis Requiem 213
Enrico Bossi 214
Philipp Wolfrum 215
Lorenzo Perosi 216
Felix Woyrsch 217
Von älteren Meistern
Bach 220
Beethoven 224
Mozart 231
Händel 233
Haydn 235
Schumann 236
Mendelssohn 237
Wagner
Bayreuth 239
Wie soll Wagner gesungen werden? 242
Die Wagner-Vereine 245
Ein nachgelassenes Jugendwerk Richard Wagners 247
Wagneriana 248
Richard Wagner an Frau Minna 253
Brahms
Brahms in Meiningen 255
Brahms als Bearbeiter 256
Vom Nachlaß 257
Brahms und Joachim 259
Brahms als Ethiker 260
Brahms und Dvořák 263
Brahms in Briefen 265
Richard Strauß
„Ein Heldenleben" 267
Symphonia Domestica 271
„Don Quixote" 273
„Also sprach Zarathustra" 275
Strauß als Liederkomponist 278
Gustav Mahler 281
Max Reger
Die „Sinfonietta" 286
Die Kammermusik 288
Choralkantaten 290
Moderne Meister
Verdis „Pezzi sacri" 291
Berlioz' „Lelio" 296
Bruckners fünfte Symphonie 297
Busonis Klavierkonzert 299

Seite
Moderne Franzosen 302
Peter Tschaikowsky 303
Glazoumoffs C-moll-Symphonie 305
Hans Hubers Böcklin-Symphonie 307
Camille Saint-Saëns 308
Edvard Grieg 309
Pietro Mascagni 310
Konrad Ansorge 312

Ausübende Künstler
Eugen d'Albert 315
Annette Essipoff 318
Feruccio Busoni 319
Wladimir v. Pachmann 320
Moritz Rosenthal 321
Alexandre Guilmant 323
Eugène Ysaye 325
Lilli Lehmann 327
Ludwig Wüllner 330
Johannes Messchaert 331

Dirigenten
Felix Weingartner 333
Siegfried Ochs 336
Hans Richter 339
Felix Mottl 341
Ernst v. Schuch 343

VI. Verschiedenes
Vom Klaviere 349
Moderner Instrumentenbau 350
Die Jankó-Klaviatur 351
Die Wiederbelebung des Lautenspiels 352
Griechische Musik 354
Wissenschaft und Kunst 355
Talent und Bildung 356
Absoluter Kontrapunkt 357
Die Programmatiker 359
Schwitzende Musik 359
Miß Duncan 360
Ohne Taktstock 361
Wunderkinder 362
Das moderne Lied 363
Ein Gastspiel 364
Vom Nationalen in der Kunst 365

I. Über musikalische Kritik

Ich gebe, was ich zu geben habe.
Gefällt euch nicht die redliche Gabe,
Müßt ihr nicht gleich einen Lärm erheben;
Denn sagt, was habt ihr *mir* gegeben?

Paul Heyse (Spruchbüchlein).

Berliner Musikkritik

Die Konzertsaison hat begonnen. Der Leser, der mit den Berliner Verhältnissen vertraut ist, weiß, was das zu bedeuten hat. Die Zahl der winterlichen Konzerte hat allgemach die Tausend überschritten; der altehrwürdigen Singakademie und der Philharmonie haben sich längst andere Musikstätten gesellt, neue werden für die Zukunft geplant, und wie im Bühnenleben durch die Existenz einer zweiten Oper wird auch auf dem Gebiete der Konzertmusik immer noch reicheres Material der kritischen Betrachtung unterbreitet. Dieser beständig steigende Zuwachs, diese Massenproduktion weist naturgemäß der Berliner Musikkritik eine ganz eigentümliche Aufgabe zu, über die einmal sich klar zu werden, vielleicht nicht ohne Interesse erscheint.

Die Entwicklung des Konzertwesens in Deutschland geht bis über den Anfang des vorigen Jahrhunderts hinaus zurück; was Hanslicks bekanntes Buch, das speziell die Wiener Verhältnisse behandelt, darüber enthält, gilt im allgemeinen auch für den Norden unseres Vaterlandes. Die Physiognomie jedoch, die wir jetzt kennen, zeigt das öffentliche Musikleben erst seit etwa zwei Jahrzehnten. Es wäre einseitig, die Vorteile der Gegenwart zu verkennen, trotz aller Auswüchse, die sie gezeitigt hat. Nie vorher ist so viel gute Musik öffentlich zur Ausführung gelangt, niemals früher sind die Meisterwerke der Tonkunst so häufig und so leicht breiteren Massen zugänglich gemacht worden. Man könnte fragen, ob damit die immer rücksichtslosere Ausnutzung des Musikinteresses, der moderne Konzertunfug, notwendig Hand in Hand gehen mußte. Es scheint aber, daß beides untrennbar war; in der gesteigerten Teilnahme und in dem wachsenden Angebot haben wohl beide Erscheinungen ihren gemeinsamen Grund. Daß im allgemeinen die musikalische Potenz eine höhere geworden sei, kann keineswegs behauptet werden. Dagegen hat die Anzahl derer, die namentlich im Technischen ein gewisses Niveau der Leistungsfähigkeit erreichen, bedeutend zu-

genommen; andererseits aber — und das ist das Beklagenswerte — sind die Ansprüche an den öffentlich Auftretenden herabgestimmt. Was früher nur Auserwählte, und oft schwer genug, sich erkämpfen konnten: ein williges Gehör, heute wird es Hunderten auch Unberechtigten anstandslos gewährt. Ich hörte eine Dame mit arg verbildeter Stimme und greulich falscher Intonation einige Lieder singen, die sie weder technisch, noch ihrem poetischen Gehalte nach irgendwie beherrschte. Das Publikum spendete ihr Beifall, und die Tatsache bleibt bestehen, daß sie wie etwa Joachim oder d'Albert „ein Konzert in Berlin" gegeben hat. Die Presse war dazu eingeladen, als ob es sich ernsthaft um ein künstlerisches Ereignis handelte.

Wozu dienen solche Veranstaltungen? Ein pekuniärer Gewinn ist von vornherein ausgeschlossen; die notwendig erfolgende abfällige Beurteilung vereitelt auch die Reklame für die Provinz. Und dennoch finden fast täglich solche Konzerte statt! Man ist vielfach geneigt, die Schuld den modernen Agenturen zuzuschreiben. Wie mir scheint, mit Unrecht. Der Vorteil des Wegbahnens kommt freilich dem Stümper wie dem Genie zustatten, das ist unvermeidlich; wie die Verhältnisse liegen, glaube ich indessen, daß auch die Unbequemlichkeit die Schar der Ehrgeizigen nicht abschrecken würde. Viel gerechter trifft wohl die Konservatorien der Vorwurf, ganze Generationen heranzubilden, die zwischen Dilettantismus und Künstlertum stecken bleiben. Solange die musikalische Erziehung nicht vorwiegend auf das Musizieren im Hause und zur eigenen Erbauung, sondern ausschließlich auf praktische Ziele gerichtet wird, ist das Drängen an die Öffentlichkeit eine unausbleibliche Folge. Natürlich macht sich dies Treiben in der Großstadt, in dem Zentrum aller Bestrebungen, am krassesten bemerkbar. Hierhin strömt alles zusammen mit Hoffnungen, die immer weniger erfüllt werden können. Ein Rückschlag ist unvermeidlich und er wird früher oder später eintreten. Den Vielzuvielen wird sich von selbst wieder der Boden ihrer Wirksamkeit entziehen, der Flut wird und muß die Ebbe folgen. Ein Musikkonsum, wie ihn die Gegenwart aufweist, ist nicht normal, er profaniert den Kunstgenuß und entwertet die Stelle, die er in unserem Leben haben sollte.

Für die Presse entsteht nun die Frage, wie sie sich zu diesen Tatsachen verhalten, welche Stellung sie ihnen gegenüber einnehmen soll?

Es liegt auf der Hand, daß eine eingehende Besprechung einer solchen Fülle von Konzerten den Raum eines Fachblattes, geschweige denn einer politischen Tageszeitung, bei weitem überschreiten würde. Deshalb meine ich, daß der Berliner Musikkritik eine ganz eigene Aufgabe zugewiesen ist, durch die sie sich von der Kritik jeder anderen Stadt, Paris und London nicht ausgenommen, wesentlich unterscheidet. Will man nicht, vom Zufall geleitet, blind eine Auswahl treffen, oder sich auf den rein journalistischen Standpunkt stellen, von dem aus Bülow meinte, es sei gleichgültig, ob man gut oder schlecht urteile, wichtig sei nur, daß überhaupt geschrieben würde: so bleibt nur ein summarisches Verfahren übrig. Es gilt, dem Leser einen Ausschnitt aus dem Kunstleben zu geben, der möglichst getreu einen Gesamteindruck des Vorgefallenen spiegelt; es gilt allgemeine Gesichtspunkte zu gewinnen, die Höhepunkte herauszugreifen und das Übrige zu ihnen in die richtige Beziehung zu setzen. Hunderte von Künstlern können unter diesen Umständen nur in wenigen Worten charakterisiert werden. Aber auch der kurz oder gar nicht Erwähnte braucht sich nicht zu kränken; in Halle oder Königsberg, ja selbst in Leipzig würde er vielleicht eine volle Würdigung beanspruchen dürfen. Hier kommen zwei Gesichtspunkte in Betracht: nur was den Leser aus irgendeinem Grunde interessieren, nur was dem einzelnen Künstler oder der Gesamtheit etwa nutzen könnte, soll und darf besprochen werden. Bei einer so aufgefaßten Berichterstattung fällt jede Ungerechtigkeit fort, die sonst in der Unvollständigkeit liegen würde. Die ursprüngliche Absicht jeder Kritik und ihre eigentliche Aufgabe: die sachliche Analyse des Werkes und seines Interpreten, ist eben dem Berliner Musikreferenten nur wirklich großen, neuen und bedeutenden Erscheinungen gegenüber noch zu erfüllen möglich.

Die Zersplitterung des Urteils

Wie glücklich muß eine Zeit in ihrem künstlerischen Genießen sein, in der nicht Altes und Neues so schroff wie heutzutage gegenübersteht, in der sich die Entwicklung ohne scharfe Kehren in anmutig steigender Linie vollzieht! Solche Zeiten hat es gegeben. Die Wiener Epoche zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts war so geartet, als sich Haydn, Mozart, Beethoven fast unmerklich ablösten, als das Neue organisch aus dem Alten erwuchs. Da konnte auch das Urteil ausreifen und allmählich, der Produktion folgend, sich weiter bilden. Konnte —; daß es nicht immer der Fall war, zeigen uns die oft belachten kritischen Kuriosa der Vergangenheit. Und doch erscheint diese beneidenswert, wenn man mit ihr die Buntscheckigkeit unseres heutigen Musiktreibens vergleicht. Für Reger und Strauß müssen wir uns unmittelbar nach einer Mozartschen Symphonie oder Bachschen Suite begeistern; gegen lebende Komponisten, die wiederum in der Tradition wurzeln und sich ehrlich nicht in den Formen der Moderne aussprechen können, dürfen wir nicht ungerecht sein.

Die legitimierte Kunst der großen Unantastbaren, womöglich im Studierzimmer des Historikers oder Ästhetikers für den Konzertbesucher fein säuberlich geordnet — auf der anderen Seite die Verkündigungen neuer, erst im Entstehen begriffener Schönheitswerte: das sind die Pole, um die sich unser Musikleben dreht. Das ästhetisch Beglaubigte befriedigt unser Genuß- und Bildungsbedürfnis. Vielleicht ist sogar alles Wohlgefallen im letzten Grunde ein Produkt der Erziehung. Das Unerhörte wiederum, das, noch nicht etikettiert, seiner endgültigen Bewertung und Einreihung harrt, reizt mit der Neugierde zugleich die Lust am Sensationellen. Das ist natürlich und ist gewiß immer so gewesen. Aber wohl nie sind sich die Gegensätze so nahegerückt, wohl nie ist alles, was mittleren Regionen angehört, so jeder Beachtung verlustig gegangen. Zum Schaden der Kunst, wie mir scheint, und

der Künstler, die nun einmal zwischen den Gipfeln die Täler nicht über- springen können.

Unvermeidlich muß in einer Zeit, die so Entgegengesetztes mit gleichem Eifer umfaßt, die Geschmacksbildung verkümmern, das Urteil unsicher und schwankend werden. Bei gar vielen wäre oft das bekannte Scherzwort angebracht (ich glaube, es stammt von Helmes- berger): „Was gäbe der darum, wenn er wüßte, wie's ihm gefallen hat!" Wer nicht gerade das Neue um des Neuen willen bewundert und andererseits auch nicht auf eine bestehende Richtung eingeschworen ist, der hat es wirklich oft nicht leicht, seine Stellungnahme neuen Er- scheinungen gegenüber sich selber und anderen zu begründen.

Der historische Zug unserer Zeit tut das Seinige, das Durch- einander noch zu steigern. Man möchte ihn nicht fortwünschen, denn er bereichert unsere Kenntnis und vertieft unsere Anschauung in durch nichts zu ersetzender Weise; aber sicher ist, daß er in anderer Beziehung in unser Musikgenießen etwas Äußerliches, ich möchte fast sagen Frivoles hineingetragen hat. Der Geschmack ist entschieden indifferenter, ein abgeschlossenes, aus dem persönlichen Empfinden fließendes Urteil immer seltener geworden. Mitten in unsere Gegenwartskunst, die fast durchweg jenseits der großen Grenzzeichen Liszt und Wagner steht, ragt aber nicht nur die historische Vergangenheit, sondern auch das Schaffen von Männern hinein, die bereits abgeschlossene Individualitäten waren, als die neue Strömung sie berührte, und die sich ihr rückhalt- los hinzugeben weder eine innere noch äußere Veranlassung sahen und ihre Ideale in ganz anderer Richtung suchten. All diese un- vermittelten Gegensätze nun mußten eine Zersplitterung des öffent- lichen Urteils zur unausbleiblichen Folge haben.

Pro domo

Wer über Musik schreibt oder redet, sucht gern nach Argumenten, Gleichnissen und Beziehungen, um diese Kunst mit anderen und mit dem gesamten Geistesleben zu verknüpfen. Diese Neigung besteht um so stärker, als sich das innerste Wesen der Musik ja in Worte nicht fassen läßt. Wohl aber tritt auch die Tonkunst willig in den Kreis dialektischer Untersuchungen, sobald wir sie als Kulturelement in Betracht ziehen. Man muß sich nur bewußt bleiben, daß für die Erkenntnis nicht allzuviel dabei gewonnen wird; um so weniger, als die Musik keineswegs immer unmittelbar mit den einzelnen Phasen der allgemeinen Entwicklung so zusammenhängt, wie manche zu meinen cheinen. Zunftmäßiges Gerede wird leicht philiströs und trocken; es engt den Horizont und führt nicht weiter. Andererseits liegt gerade bei der Musik die Gefahr vor, sich ins Spekulative und Phrasenhafte zu verlieren. Wie überall gilt es auch hier, für Maß und Abwechslung zu sorgen.

Zwei Vorträge Henry Thodes, die der Heidelberger Kunstphilosoph in der Singakademie gehalten, legten solche Betrachtungen wieder einmal recht nahe. Der erste beschäftigte sich mit dem Kunstwerk von Bayreuth, der zweite feierte Richard Wagner als Kulturspender für das deutsche Volk. Auf Grund der Schriften des ihm durch Familienbande so nahestehenden Meisters führte Thode den leitenden Gedanken durch und gab in seiner eindringlichen, feinen Art den Hörern viel Anregung. Es ist das religiös angehauchte Ideal des Parsifal — durch das Gefühl wissend werden — das ihm als neue wahre Kultur der Zukunft vorschwebt, und seine Thesen berührten sich da mit mancher bangen Sehnsucht, die unausgesprochen mehr oder weniger stark in uns lebt. Man dankte ihm herzlich. Der Musiker aber wird das Bedauern nicht loswerden, daß alles, was mit Wagner zusammemhängt, so gern ins Mystische, Nebulöse eingehüllt

wird. In den Weihrauchwolken soll Menschliches in Göttliches verschwimmen. In priesterlichem Tone und mit erhobenen Händen wendete sich Thode an die Versammlung, und wie seine Stimme sich am Ende der Sätze verliert, so der Sinn seines Vortrags in dämmrige Andeutungen und Ahnungen. Wir aber hätten weit lieber von dem Meister der Töne gehört, dessen Kultursendung es war, uns noch einmal Großes und Klares zu geben. Erstände doch ein Redner, der vor allem nachwiese, wie Wagners Bedeutung, ganz wie die aller Großen der Vergangenheit, in der Beherrschung der Mittel, in seiner formbildenden (nicht formzerstörenden) Kraft, in seiner Gabe, rein musikalisch zu erfinden, und durch Erfindung (nicht durch Mache) persönlich zu sein, beruht! In dieser Erkenntnis meine ich, würde der sicherste und schönste Gewinn für die Zukunft liegen.

Der Zwiespalt in dem Schaffen unserer Tage tut sich auf zwischen dem Wollen und Können derer, die das Neue suchen. Das barbarische Ignorieren der Entwicklung, das zurückbildend nach Kunstprinzipien früherer Jahrhunderte greifen möchte, soll hier außer Betracht bleiben. Aber auch die anderen, Befähigteren können uns nicht helfen, solange sie sich auch ins Nebulöse flüchten, in Farben, Andeutungen und Willkürlichkeiten schwelgen, die so gefällig umhüllen, was oft nur Überhebung und Impotenz ist. Gerade weil Musik in so hohem Grade Stimmungskunst ist, kann sie der festen Umrisse nicht entbehren, und gegen ihre Natur kann sie nun einmal nicht zum Fortschritt gezwungen werden. Aller Aufwand von Geist, alle Verquickung mit anderen Dingen bleibt fruchtloses Bemühen. Wir fühlen wohl die feinen Absichten unserer Modernen, sie klingen in uns allen an — aber sie verwirklichen sich selten oder nie in den Werken, die in die Erscheinung treten. Darin liegt die Schwierigkeit für ihre Kritik, das Unerfreuliche der herrschenden Zustände.

* *
*

Die Kunst, sobald sie in die Öffentlichkeit trat, hat die Kritik als eine notwendige Folgeerscheinung hervorgerufen. Als freundlich sich gesellende Begleiterin, nicht als lästiger Schatten hat die Kritik ihre Berechtigung. Nichts ist bedauerlicher an den ungesunden Verhältnissen, in denen wir leben, als das geflissentliche oder unbewußte Verkennen dieser Wahrheit. Heute möchte man glauben, die Kunst sei der Kritik

wegen da. Aber jede Übertreibung ruft eine Reaktion und damit einen Heilungsprozeß hervor; wir brauchen nicht böse zu sein, daß schließlich äußere Gründe die Fortsetzung eingerissener Unsitten unmöglich gemacht haben. Die Kritik als getreues Spiegelbild des musikalischen Lebens ist durch sich selbst ein Unding geworden.

* * *

Wenn man so wie der Verfasser dieser Berichte allabendlich die Orte, an denen öffentlich musiziert wird, besucht und dann nach Tagen von all dem Gehörten nur weniger Eindrücke sich bewußt ist, vielleicht kaum eines, von dem es sich wirklich zu reden lohnte — dann könnte man leicht gegen sein eigenes Urteil mißtrauisch werden. Der Argwohn, eine unfreiwillig und allzu reichlich genossene geistige Kost könnte die Empfänglichkeit abstumpfen, liegt nahe, und dies Moment wird denn auch regelmäßig von denen geltend gemacht, die sich zu unrecht behandelt fühlen. Die Sache hat aber auch eine Seite, die jene Gefahr zum mindesten kompensiert. Das viele Hören, die Kenntnisnahme des Alltäglichen, auch des Minderwertigen, stimmt milde und macht erst recht dankbar für alles, was nach irgend einer Richtung hin das Durchschnittsmaß überragt. Gerade wer nur dem Großen gelegentlich sich hingibt, ist absprechend gegen das Kleine; umgekehrt lehrt das Ringen, selbst das vergebliche, erst die Schwierigkeiten einer Kunst, und was es heißt, sie zu überwinden, so recht erkennen. Mir wenigstens geht es so, daß ich das Schöne immer intensiver empfinde, und selbst den Willen dazu nicht leicht übersehe, je schärfer ich das irgendwie Bedeutsame gegen die erdrückende Masse des Unzulänglichen abzugrenzen habe.

* * *

In der Seele des Kritikers von Beruf (das Wort in seiner doppelten Bedeutung genommen) streiten beständig der Nörgler und der Enthusiast. Man ist eben beides, muß es sein. Das bloße Anstaunen nutzt keiner Sache, nicht einmal einer Person. Man muß sich aber auch begeistern können, sonst versteht man das Beste, versteht das nicht, worauf es schließlich ankommt. Der Teufel hole die ganze Zeitungsschreiberei, wenn nicht der Widerhall einer künstlerischen Tat, wie sie ein starker Wille, eine geschlossene Persönlichkeit oder ein glückliches

Ungefähr zuwege bringt, kurz der Widerhall eines großen Eindrucks dabei herausspringt. Glückselig die Abende, an denen der Enthusiast das letzte Wort behalten darf!

* *
*

Gegenüber neuen Kompositionen wird die Kritik sich immer eine weise Zurückhaltung auferlegen müssen. Sie ist dazu verpflichtet um ihrer selbst wie um der Künstler willen, die zwar die öffentliche Besprechung um keinen Preis missen möchten, jedoch kaum jemals mehr als das ihnen Günstige als berechtigt in ihr anerkennen werden. Daß man bei ernsten Werken nach einmaligem Hören nicht in der Lage ist, abschließend zu urteilen, daß sich der näheren Beschäftigung Dinge enthüllen, die dem ersten Blick nur zu leicht entgehen (eine Tatsache, die namentlich die Ausführenden beständig an sich erfahren) — das sind Gemeinplätze, die recht unnötigerweise immer wieder vorgebracht werden. Es ist deshalb gut, bei solchen Gelegenheiten stets aufs neue daran zu erinnern, daß es nicht „Urteile" sind, die wir in den meisten Fällen schreiben, nicht Aussprüche verbindlicher Art, die Wesen und Rangstufe eines Werkes ein für allemal festlegen möchten und etwa die Anmaßung einschlössen, Ungefälliges unterdrücken, den Verfasser ernstlich und dauernd schädigen zu wollen. Der verständige Leser wird in den Referaten der Tagespresse nichts suchen als Eindrücke, die eine bestimmte Persönlichkeit, und so auch nur zu bestimmter Stunde unter gegebenen Verhältnissen empfangen hat. Das schließt natürlich nicht aus, daß es für die Bescheidenheit des Kritikers eine Grenze gibt. Die zu überschreiten, wäre überall da lächerlich und schädlich, wo leicht überblickbare Dinge klar zutage liegen, wo es sich um technische Fragen handelt usw. Der bloße gute Wille, sich persönlich zu geben, der Ernst, den selbstverständlich jeder Schaffende seiner Sache widmet, genügt nicht, wenn er nicht einmal neue Formen annimmt und sich auf längst betretenen oder schon verlassenen Gleisen bewegt.

Privatissime

Mitten in die Freuden und Leiden des Konzertlebens, gerade wenn es seinen Höhepunkt erreicht hat, schiebt das Weihnachtsfest eine kurze Pause. Man atmet auf. „Man" ist in diesem Falle die Schar der Spieler und Sänger, die, ruhelos von Ort zu Ort fahrend, einen beträchtlichen Teil ihres Daseins in der Eisenbahn, im Wagen und in Hotelzimmern verbringen müssen; das Personal der Agenturen, die dafür zu sorgen haben, daß ein so weitverzweigter Betrieb ohne allzugroße Störungen vor sich geht; das Publikum, wenigstens soweit es glaubt, überall dabei sein zu müssen. „Man" ist vor allem der moderne Kritiker, dem die sonderbare Aufgabe zufällt, über eine Menge von eiligst erhaschten Eindrücken, gewissermaßen über Stichproben des Gebotenen, womöglich gar noch umgehend, zu berichten. In musikalischen Kreisen Berlins ist es schon Sitte geworden, uns Musikreferenten beständig etwas wie teilnehmendes Bedauern auszudrücken. Das ist komisch und zugleich beleidigend für jemanden, der seinen Beruf ernst nimmt. Und doch haben jene Leute leider nicht ganz unrecht. Zwar nicht, wie sie meinen, der großen Arbeitslast wegen, die gewiß jeder gern auf sich nähme; wohl aber, weil wir sie nicht so erledigen können, wie es unter vernünftigeren Verhältnissen möglich wäre, weil wir mit Bewußtsein unter unserm Niveau zu bleiben gezwungen sind.

Ich nannte die Aufgabe des heutigen Musikkritikers eine sonderbare. Den leidigen Zwang sofortiger Berichterstattung will ich dabei nicht einmal in Betracht ziehen; das ist ein Punkt, der die gesamte Theaterkritik angeht, und der hier unberührt bleiben mag. Aber ist es nicht sonderbar, daß kurz und flüchtig und in buntestem Wechsel über Dinge verhandelt wird, die gerade erst durch eine vertiefte, eingehendere und systematische Darstellung auch für den Leser an Interesse gewinnen würden? Nicht einmal in Fachblättern aber, geschweige

denn in der politischen Tagespresse ist es heute noch möglich, den Gegenstand wissenschaftlich oder feuilletonistisch zu erschöpfen, wenn man auch nur annähernd dem Gang der Ereignisse folgen, seine Leser auf dem Laufenden erhalten will. Nun könnte es scheinen, als ob da zunächst den Kritiker selbst der Vorwurf mangelhaften Disponierens träfe, als ob er seinen Stoff nur nach höherem Maßstab zu wählen brauchte, um interessanter zu sein. Wer die Verhältnisse genauer kennt, weiß aber, wie Unmögliches hiermit verlangt wird. Die Berliner Kritik ist ernstlich bemüht, von Jahr zu Jahr mit einem immer engeren Siebe die Spreu von dem Weizen zu sondern, und doch ist dem Übel nicht zu steuern. Nicht Mittelmäßigkeit und Dilettantismus treiben sie in die Enge, sondern das allzureichlich vertretene Gute, nach irgend einer Richtung Bemerkenswerte. Das wahrhaft Künstlerische drängt sich in einer Weise in unseren Konzertsälen, daß dem einzelnen nicht die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt werden kann, eine Behandlung in dem als wünschenswert bezeichneten Sinne zur Unmögkeit wird. Da mag es denn mit hingehen, daß aus Gründen der Menschlichkeit und Billigkeit in das Kaleidoskop des kritischen Widerspiels selbst der Liederabend des Fräulein X oder Y noch eine Aufnahme findet. Gar manche Künstler fühlen sich durch diese Zustände in ihren Rechten verkürzt. Sie mögen nicht vergessen, daß auch der Kritik ein Opfer auferlegt ist, der Kritik, deren Erzeugnisse, je gewissenhafter sie sind, notwendig um so mehr an literarischen Reizen Einbuße erleiden.

Soll in dieser Hinsicht eine Wandlung zum Besseren eintreten, so kann sie nur aus der Künstlerschaft selber hervorgehen. Solange es Künstler gibt, deren Ehrgeiz auch durch ein Konzert vor leeren Bänken, vor einem innerlich unbeteiligten oder von Freundesanhang gestellten Publikum befriedigt wird, ist es müßig, auf Agenturen und Konservatorien zu schelten. Der pekuniäre Mißerfolg, den die Provinz wieder wettzumachen pflegt, schreckt schon längst nicht mehr ab. Erst wenn eine gesundere Anschauung von dem Wesen und dem Zwecke des öffentlichen Konzertierens Platz gegriffen hat, darf man hoffen, die Karikatur davon, die sich jetzt den Blicken bietet, wieder schwinden zu sehen. Besser als totschweigen und herunterreißen wird es sein, das Selbstgefühl der Künstler zu wecken, das sie hindern sollte, nutzlos in einem breiten Strome mitzuschwimmen.

Ist es nun nötig, daß alle, die nicht zu den glänzenden Ausnahmen, zu den anerkannten Größen gehören oder hoffen dürfen, dereinst dazu gerechnet zu werden, ihr Saitenspiel an den Nagel hängen? Gewiß nicht. Aber muß es denn immer öffentlich erklingen? Sind denn nicht das Haus, die Gesellschaft der natürlichste Boden für die musikalische Unterhaltung? Was Deutschlands musikalische Verhältnisse so schwierig gemacht hat, ist das Fehlen des „Salons". Frankreich, mehr noch England kennen ihn; in diesen Ländern bietet der Salon dem Künstler das Feld der Betätigung und die Gelegenheit zum Gelderwerb, und für die größere Öffentlichkeit bleibt, was sich wirklich für sie eignet. Dieser Unterschied hängt freilich mit unseren gesellschaftlichen Zuständen im allgemeinen zusammen. Bei uns wird nur zu häufig der Künstler ausgenutzt, und vergebens sucht man die durch Stellung und Reichtum ausgezeichneten Familien, die es sich, wie einst die Aristokratie in Österreich, zur Pflicht und zur Ehre rechneten, ihre Häuser zu Heimstätten der Virtuosen, zu einem Nährboden aufstrebender Kunst zu machen. So wird alles, sehr zum Schaden der Gesamtheit, auf den Markt getrieben.

Ein anderes Mittel der Befreiung sehe ich in der Dezentralisation. Ein geradezu unbegreifliches Vorurteil zwingt die Musiker Deutschlands wie die ausländischen Gäste, ihr Heil in dem einen Berlin zu suchen. Um wie viel besser haben es die Maler und Bildhauer, die den Segen konkurrierender Kunststädte kennen, denen sich erst wieder die beneidenswerte Perspektive geöffnet hat, in dem stillen Weimar ihren Bestrebungen einen neuen Schauplatz erstehen zu sehen! Der Traum eines Bayreuth für die Konzertmusik mag unerfüllbar sein — viel wäre jedenfalls gewonnen, wenn sich die Überzeugung Bahn bräche, daß man ein bedeutender Musiker sein kann, ohne in Berlin aufzutreten. Vielleicht aber brauchten wir nicht einmal auf den Vorteil, alles aus eigener Anschauung kennen zu lernen, Verzicht leisten. Schon eine kluge Selbstbeschränkung der Künstler in ihren Darbietungen würde uns und ihnen erheblich Licht und Raum gewähren. Meist verleitet der Erfolg zu einer Ausbeutung der günstigen Situation, und auf eine Reihe von Abenden wird das Interesse zersplittert, das ein einziger viel intensiver auf sich lenken würde. Nur wenige wissen sich das klar zu machen. Es kann keine Frage sein, daß

man sich ihres Wertes dafür um so lebhafter bewußt bleibt. Solche Abende werden mit wirklicher Freude erwartet, und den wegen ihrer Zurückhaltung doppelt Begehrten kann dann auch die Kritik ihre ungeteilte Aufmerksamkeit zuwenden. Hier also hätten wir ein drittes Mittel, um unser Konzertwesen für alle Beteiligten erquicklicher zu gestalten. Werden die, die es angeht, sich zu verzichten bereit finden? Vorläufig hieße es allzu optimistisch denken, wollte man mit einer derartigen Annahme rechnen; vielleicht jedoch führt der Zwang der immer unnatürlicher werdenden Verhältnisse ganz von selbst auf diesen Ausweg.

Wie die Dinge liegen, dürfen wir uns freilich nicht verhehlen, daß auf baldige und durchgreifende Veränderungen überhaupt nicht zu hoffen ist. Die Folge davon ist, daß selbst das Bedeutende unter der Fülle der Erscheinungen leidet. Das aber unterliegt keinem Zweifel, und damit komme ich auf mein Thema zurück, daß es um die so gern angegriffene Kritik in mancher Hinsicht besser stünde, daß auf so fruchtbarem Boden auch sie sich in ganz anderem Sinne zu einer Kunst entwickeln könnte, wenn das ihr unterliegende Objekt, eben unser Konzertwesen, nicht diese Entwicklung in bedauerlicher Weise unterbände.



II. Allgemeines und Gelegentliches



Karfreitagsmusik

Die Tonkunst, die immer da am tiefsten in das Leben der menschlichen Seele greift, wo diese von den Eindrücken der materiellen Welt zu poetischen und transzendentalen Vorstellungen ihre Zuflucht nimmt, mußte von jeher unter allen Künsten der Religion naturgemäß am nächsten stehen. In der Verbindung mit dem Kult, in der Liturgie, erstand beiden die innigste Beziehung. Wie die Musik den Gottesdienst schmückte, so gab ihr die Religion den reichsten und volkstümlichsten Inhalt, und es ist schwer zu sagen, auf welcher Seite der größere Gewinn zu suchen wäre. Denn als Mittel, die Herzen und die Phantasie für die Heilslehre zu gewinnen, hat wohl die Geistlichkeit selber die Tonkunst nie unterschätzt; dafür spricht die Förderung, die sie zu allen Zeiten ihr hat angedeihen lassen. Die Kunstgeschichte des Mittelalters, für dessen Volksmusik uns die Quellen so gut wie verschüttet sind, erschöpft sich in der Darstellung von dem Keimen und Aufblühen einer Kunstmusik, die an ethischem Gehalt von keiner anderen übertroffen worden. Es gelang der künstlerischen Phantasie, sogar das stoffliche Substrat der Dogmen einzufangen und zu musikalischen Werten umzubilden, gerade weil sie zunächst das Wesen der Formel gelten und sich in feste Traditionen bannen ließ. Die christliche Kirche aber bot dem Musiker einen nur ihr eigenen Darstellungsstoff von weittragender Bedeutung in der Leidensgeschichte des Herrn. Neben den Jubel- und Dankeshymnen, den Bittgesängen, Totenklagen und musikalischen Zelebrationen der Messe hat sich die Musik, die an die Bedeutung des Karfreitags anknüpfte, zu einem besonders wichtigen Bestandteil der Kirchenmusik entwickelt, zu einer Ausdrucksform, die in tiefsten religiösen und ebenso in künstlerischen Bedürfnissen des Volkes ihren Ursprung hat. Der Zweig der Karfreitagsmusik im weitesten Sinne des Wortes hat einst reiche Früchte getragen; wir fassen sie heute unter dem Namen der Passionsmusiken zusammen.

* * *

Die Passion war ursprünglich nichts anderes als eine im Lektionston gehaltene Rezitation der Leidensgeschichte, die sich von den übrigen Evangelienlektionen dadurch unterschied, daß man sie mit verteilten Rollen vortrug. Ein Kleriker übernahm den Evangelisten, ein anderer den Christus, ein dritter die übrigen Personen, und bei den der Menge (Jünger, Volk, Soldaten usw.) in den Mund gelegten Stellen sangen alle drei zusammen. Dieser „Gesang" beruhte noch durchaus auf den Formeln des gregorianischen Chorals — daher der Name Choralpassion — und wo die Stimmen zusammentraten, verstärkten sie sich nur im Einklang. Und doch sollte diese Abzweigung der einzelnen Soliloquenten von grundlegender Bedeutung werden. Aus dieser Leseform der Passionen ging ja doch zugleich das geistliche Schauspiel des Mittelalters hervor! Solche Choralpassionen lassen sich bis ins fünfzehnte Jahrhundert verfolgen, das heißt bis in die Zeit, wo die aufkommende Vielstimmigkeit des Figuralgesanges das Ausschreiben der Tonsätze zur Notwendigkeit machte. Wie starr die Kirche an der schlichten Art des Lektionstones, der bis in die apostolischen Zeiten zurückreicht, festhält, ist bekannt. Noch heute kann man in der Sixtina zu Rom die Passion, freilich mit Chören untermischt, in dieser altertümlichen Weise vortragen hören.

Im weiteren Verlaufe der Entwicklung konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch die Kunst der Polyphoniker des Passionsstoffes bemächtigte. Neben die einfache Choralpassion trat vom sechzehnten Jahrhundert ab mehr und mehr die kontrapunktisch gesetzte, in der der ganze Text, auch der von den Einzelpersonen vorgetragene, nach Art der Motette mehrstimmig behandelt wurde. Ein neues Musikempfinden äußerte sich in diesem Stil und durchdrang zugleich mit der Form den melodischen Ausdruck, der sich nun wesentlich vertiefte und in seiner rhythmischen Bewegtheit weit über die liturgische Deklamation erhob. Hier erschloß sich also der Karfreitagsmusik der Reichtum der neugewonnenen musikalischen Ausschmückungsmittel. Aber nicht im Zeitalter der Niederländer und ihrer polyphonen Satzweise erreichte die Passionsmusik ihren Höhepunkt, auch nicht in der Vermischung der Motette mit dem Rezitationsstil, die wir in den Passionen von Heinrich Schütz finden, obgleich dieser Meister, wie Kretzschmar treffend bemerkt, durch das Dramatische seines Ausdrucks innerlich mit der Choralgattung bereits gebrochen hatte. Es bedurfte erst des modernen begleiteten

Sologesanges, wie er gleichzeitig in den italienischen Oratorien und in der italienischen Oper aufkam, und der selbständigen Instrumentalmusik, um der Passion im siebzehnten Jahrhundert die letzten, entscheidenden Elemente zuzuführen. So enstand die Passion, die wir in den Werken Bachs kennen und verehren (Kretzschmar nennt sie die „oratorische"), und die, alle Darstellungsformen in sich vereinigend, volkstümlich in ihrer Auffassung und in der Verwendung des Liedes (der Arie), und zugleich auf der höchsten Stufe der Kunstvollendung stehend, den Gipfel bedeutet. Sie unterscheidet sich nicht nur musikalisch, sondern auch textlich von den früheren Gattungen, indem sie das Bibelwort durch religiöse Lyrik unterbricht oder ersetzt. Der Königsberger Kapellmeister Johann Sebastiani hat (1672) in Deutschland das erste Beispiel einer solchen oratorischen Passion gegeben; Sebastian Bach in seiner Matthäus-Passion das bis heute populärste. Bei Sebastiani findet sich auch nachweislich zum ersten Male das evangelische Kirchenlied verwendet.

Die Zeit nach Bach hat nichts Gleichwertiges mehr hervorgebracht, was an seine ideale Lösung der Aufgabe heranreichte. Die Passion wurde im achtzehnten Jahrhundert zur Passionskantate, von der sich der Ramler-Graunsche „Tod Jesu" als berühmtestes Muster bis vor kurzem noch lebensfähig erhalten hat. In ihr sind die handelnden Personen beseitigt, und alles ist der Hauptsache nach Gefühlsausdruck. Wohl kamen noch einzelne Werke in Umlauf, die für ihre Zeit eine Bedeutung hatten — so die Passionsoratorien eines Homilius oder Rolle, Spohrs „Des Heilandes letzte Stunden", Fr. Schneiders „Gethsemane und Golgatha", Beethovens „Christus am Ölberge" —, aber die Zeit begann mehr und mehr dem Kirchlichen gegenüber eine andere Stellung einzunehmen, und so sehen wir denn im neunzehnten Jahrhundert mit dem Zurücktreten der Kirchenmusik überhaupt die einst so blühende Passionskomposition fast völlig absterben. Der „Christus" von Kiel, neuerdings das „Passionsoratorium" von Felix Woyrsch und die „Markus-Passion" von Lorenzo Perosi sind als Ausnahmeerscheinungen zu verzeichnen und nicht mehr typisch für die Epoche ihrer Entstehung.

* * *

Und nun, wenn wir den Blick auf das heutige Musikleben werfen; wie steht es um die Karfreitagsmusik unserer eigenen Tage? Wir führen

neben anderen Oratorien und geistlichen Werken die Bachschen Passionen auf, aber mehr ihrer musikalischen Genialität halber, als um der inneren Beziehungen willen, die uns mit ihrem religiösen Inhalt verknüpfen. Darüber kann ein Zweifel wohl kaum bestehen. Dagegen besitzen wir ein Tonstück, das, ohne kirchlich zu sein, wie kein zweites unserem modernen Empfinden Ausdruck gibt. Ich meine den „Karfreitagszauber" aus dem Parsifal. In ihm hat sich Wagner so recht als das Kind seiner Zeit gezeigt, indem er die Darstellung seiner Idee, deren Konzeption er aus der Naturbetrachtung gewann, auch wiederum in einen Naturvorgang verlegt und die religiösen Begriffe zu allgemein ethischen erweitert. Und wie bezeichnend, daß wir diesen wahrsten Ausdruck unserer eigenen Karfreitagsstimmung dem Drama entlehnen müssen! Das musikalische Zeitbild spiegelt, wie es nicht anders sein kann, den Charakter unseres kirchlichen Lebens überhaupt. Auf der einen Seite das ehrfürchtige Festhalten an Traditionen, zu denen die überwiegende Mehrheit nur noch äußerliche (in diesem Falle künstlerische) Beziehungen unterhält; auf der anderen das Ergriffensein von einem Tonbild, das auf die materiellen Momente der Leidensgeschichte in seiner Darstellung verzichtet, dafür aber ihren Erlösungsgedanken um so reiner und allgemeingültiger hervorleuchten läßt.

Klopstock und die Musik

(Zum 100. Todestage des Dichters)

Der 14. März 1903 war ein literarischer Gedenktag. Hundert Jahre waren vergangen, daß einer der ruhmreichsten Dichter Deutschlands die Augen schloß: Friedrich Gottlieb Klopstock, der Sänger der Messiade. Einer der ruhmreichsten. Wurde er doch selbst von seiner Zeit wie ein Messias der deutschen Dichtkunst gefeiert; — aber auch einer der bedeutendsten, der wahrhaft großen? Diese Frage ist häufig genug und nicht mit Unrecht aufgeworfen; sie wurde schon von der Mitwelt nicht rückhaltlos zu Klopstocks Gunsten entschieden. Selbst Männer, die zu seinen aufrichtigen Bewunderern, in gewissem Sinne zu seinen Schülern gehörten, die Lessing, Wieland, Goethe, Schiller, sie konnten den Enthusiasmus, mit dem das Erscheinen der ersten Gesänge des „Messias" im Jahre 1748 begrüßt worden war,

nicht aufrechterhalten, und wesentlich kühler noch stand eine spätere Generation diesem Dichter gegenüber. Und doch hatte Klopstock die Scheidung einer durch kraftvolles Schaffen glanzreichen Epoche von einer sterilen und trostlosen Vergangenheit herbeigeführt, war er von weittragendem Einfluß gewesen auf die, die nach ihm kamen und ihn überstrahlten. Wenn er trotzdem mehr die Achtung als die Liebe seines Volkes sich erringen konnte, ist das wohl ein Beweis, daß ihm die bewegende Kraft des wahrhaft großen Dichters nicht innewohnte. Wir alle lernen in der Schule, daß er die Morgenröte der klassischen Zeit unserer Dichtung bedeutet, daß er der erste war, der nach der Herrschaft zopfig-gelehrter, seichter und vom Ausland und den Alten abhängiger Poesie wieder deutsches Wesen und Empfinden zu Ehren brachte, daß er sich die größten Verdienste um unsere Sprache, im besonderen um ihre metrische Vervollkommnung erworben hat; wir lernen ihn aber unweigerlich in der Begleitung jenes Lessingschen Epigrammes kennen, nach dem Klopstock von jeher mehr zu den „gelobten" als zu den „gelesenen" Autoren gehört hat. Auch hier hat, wie so häufig, die Zeit keine ausgleichende Gerechtigkeit geübt. Der Überschätzung ist eine ungerechtfertigte Vernachlässigung gefolgt, und mancher, der heute die Werke des Dichters, zumal seine Oden, zur Hand nähme, würde zu seiner Überraschung auf Schönheiten stoßen, die allgemeiner Bekanntem zum mindesten nichts nachgeben.

Daß Klopstocks Dichtungen nie eigentlich ins Volk gedrungen sind, ist nicht verwunderlich. Bei aller Tiefe und Erhabenheit versteigt sich seine Poesie in überhitzte Regionen, die dem natürlichen Empfinden fern liegen; sie ist nicht frei von Gelehrsamkeit und Didaktik und häufig überaus künstlich in der Form. Was ihn so recht seiner Zeit verband, das Schwelgen in Gefühlen, die Zartheit und Rührseligkeit des Ausdrucks, auch das berührte im Grunde nur literarische Kreise. Und als die Epoche der Empfindsamkeit vorüber, als ein natürlicherer und männlicherer Ton wieder an die Stelle schwärmerischer Ergüsse getreten war, da konnte der Dichter des „tränenden Auges", der sentimentalen Freundesliebe noch weniger auf verständnisvolles Mitempfinden rechnen. Noch eins kommt hinzu, was die Kurzlebigkeit des Lyrikers Klopstock erklärt: seinen Versen ist nicht die beschwingende Hilfe der mächtigsten Schwesterkunst zuteil geworden, der Musik. Die Musik ist ja — diese Tatsache wird von der Literaturgeschichte noch

lange nicht genug gewürdigt — in dieser Beziehung die wichtigste Bundesgenossin der Poesie. Wie vieles trägt sie in weite Kreise, in die es ohne sie niemals gedrungen wäre, wie vieles wäre der Vergessenheit verfallen, höben es nicht die Töne des Musikers über Jahrhunderte hinweg! Es ist nun merkwürdig, daß Klopstock, diese weiche, gefühlvolle Seele, daß er, dessen Stärke gerade in der Lyrik lag, nicht befruchtender auf die Tonkunst gewirkt, nicht einen engeren und dauernderen Bund, als es der Fall ist, mit ihr geschlossen hat. Äußere wie innere Beziehungen zur Musik waren durchaus vorhanden. Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, einmal näher darauf einzugehen.

Persönlich stand Klopstock der Tonkunst zwar nicht so fern wie Lessing oder Goethe; er verkannte nicht wie diese die Bedeutung seiner musikalischen Zeitgenossen, aber auch sein Geschmack muß uns wunderlich erscheinen. Er kannte und schätzte die Werke Händels und Glucks, er wurde in Hamburg mit Philipp Emanuel Bach befreundet, und doch übergab er sein schönstes Gedicht, „Das Rosenband" einem unbedeutenden Musiker, Chr. Ernst Rosenbaum, und bevorzugte Komponisten wie Fleischer und Krause. Andererseits wurde er von den Musikern nicht so beachtet, wie man erwarten sollte. Seine weiche, gefühlvolle Lyrik verlangt mitunter geradezu nach dem tonlichen Ausdruck, und wenn man bedenkt, wie wenig Sangbares den Komponisten damals zur Verfügung stand, erscheint ihre Enthaltsamkeit Klopstock gegenüber doppelt unverständlich. Der Grund hierfür ist wohl zumeist in der literarischen Unbildung der Zunftmusiker zu suchen. Immerhin also stand Klopstock mit Komponisten in Verbindung, immerhin ist er komponiert worden, und doch hat die Musik — mit einer Ausnahme — nicht zur Verbreitung seiner Gedichte beigetragen.

Eine Übersicht über die Vertonungen Klopstockscher Texte ermöglicht die vor kurzem erschienene, ausgezeichnete Geschichte des deutschen Liedes von Max Friedländer, ein unschätzbares Buch für alle, die sich für den Zusammenhang von Dicht- und Tonkunst interessieren. Von bekannten Namen finden wir Neefe (den Lehrer Beethovens), Reichardt, Gluck, Graun, später Stephan, J. P. A. Schulz, Zumsteeg und Schubert. Wirklich Bedeutendes ist darunter nicht allzuviel und nichts, was zum geistigen Besitz des ganzen Volkes geworden wäre. Höchstens hat die sinnige Weise Grauns zu dem geistlichen Liede „Auferstehn, ja auferstehn" einige Popularität erlangt;

sie erklingt noch heute jeden Mittag vom Glockenspiel der Berliner Parochialkirche. Den größten musikalischen Wert haben die Lieder Schuberts, obwohl sie mit Ausnahme des „Rosenbandes“ nicht zu seinen bekanntesten gehören. Vom geschichtlichen Standpunkte aus ist aber die meiste Bedeutung dem kleinen Hefte beizumessen, das Gluck im Jahre 1780 unter dem Titel „Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu Singen“ herausgab, weil es der erste Versuch war, die Natürlichkeit und Innigkeit des Dichters musikalisch wiederzugeben, und weil es auf die sich erst entwickelnde Liedkomposition in Deutschland erkennbaren Einfluß geübt hat.

Gluck fühlte sich zu Klopstock hingezogen. Schon im Jahre 1768 hatte er sich mit der „Hermannsschlacht“ beschäftigt und einige Bardengesänge in Musik gesetzt, von denen uns leider nichts erhalten ist. Auf der Rückreise von Paris nach Wien im Jahre 1775 hatte er dann die Freude, mit dem von ihm so hochverehrten Dichter persönlich zusammenzutreffen. Über die Begegnung in Straßburg heißt es in einem Briefe Petersens an Merck:

„Eine empfindliche Freude für Klopstock war es, daß er den Ritter v. Gluck und dessen Nichte etliche Stücke aus der ‚Hermannsschlacht‘ und seinen Liedern, von Gluck und Bach vortrefflich in Musik gesetzt, meisterlich spielen und singen gehört.“

Den interessanten Bericht eines Karlsruher Hofmannes teilt David Fr. Strauß in seinen „Kleinen Schriften“ mit.

„Während Klopstocks Hierseins erschien an einem schönen Morgen der Chevalier Gluck mit seiner Frau und Nièce. Zween Abende nacheinander regalirten sie den Hof, wo aber außer ein paar Cavalieren, Klopstocken und mir Niemand admittiert wurde, mit ihrer götilichen Musik. Der Alte sang und spielte recht con amore manche von ihm in Musik gesetzte Stelle aus der Messiade (?), die Frau akkompagnierte ihn in ein paar anderen Stückchen und die liebenswürdige Nièce sang mehrere Mal das Liedchen von Klopstock: Ich bin ein deutsches Mädchen (Vaterlandslied) bis zum Bezaubern. Klopstock stand immer in einer Ecke und sammelte Weihrauch, wovon er sehr karg an diese Leute was ausspendete.“

Wenige Tage später sahen sich beide Männer noch einmal in Rastatt. Gluck hätte das freundschaftliche Verhältnis gern aufrechterhalten, aber Klopstock nahm die sich darbietende Gelegenheit zu fernerem Briefwechsel nicht wahr. Die Komposition der Oden fällt etwa in das Jahr 1770; die ersten drei hatte Gluck schon 1774 und 1775 im Göttinger Musenalmanach erscheinen lassen. Aus dem

Sammelhefte, das auch heute noch unser Interesse verdient, gehören „Die Sommernacht" und „Die frühen Gräber" zu den Perlen Gluckscher Lyrik. Bemerkenswert ist der deklamatorische Stil, den Gluck in den meisten Oden festhält. Nummer 4, „Die Neigung", ist eine Nachbildung Ossians, die übrigens möglicherweise nicht von Klopstock herrührt.

In diesen Vertonungen Glucks besitzen wir also das bedeutsamste musikalische Denkmal aus Klopstocks eigener Zeit. Sie haben die Odenkomposition zugunsten größerer Schlichtheit und Wahrheit des Ausdruckes beeinflußt, sie haben namentlich auf Neefe und Reichardt gewirkt; aber auch sie haben nicht zur Popularisierung des Dichters beigetragen und konnten es ihrer Natur nach nicht tun. Daß übrigens der lyrische Gehalt der Klopstockschen Oden keineswegs erschöpft ist, darauf deutet der Umstand, daß sich neuerdings das Interesse dem Messiasdichter wieder zuwendet. Fast gleichzeitig haben drei moderne Musiker seine Texte zur Komposition gewählt. Anton Urspruch hat eins der schönsten Gedichte, „Die Frühlingsfeier", für Chor, Soli und Orchester gesetzt; Richard Strauß hat eine neue Weise für das „Rosenband" gefunden, und Gustav Mahler hat die Worte des Liedes „Auferstehen" dem Schlußsatz seiner C-moll-Symphonie zugrunde gelegt. Von weniger bekannten Komponisten sind außerdem einige Klopstocksche Texte zu Männerchören verwendet worden. Es scheint nicht ausgeschlossen und wäre nicht das erstemal, daß längst Vergessenes solchergestalt durch die Macht der Töne zu neuem Leben erweckt wird.

Erziehung zur Kunst

Können wir zur Kunst erzogen werden? Es scheint so, denn seit einiger Zeit haben wir sogar etwas, das sich „Kunsterziehungstag" nennt. Die Sache wird also bereits systematisch betrieben, und da pflegt ja in Deutschland immer Gutes herauszukommen. Die dritte derartige Veranstaltung fand im Herbst 1905 in Hamburg statt; zur Diskussion stand das Thema „Musik und Gymnastik".

Ich sagte vorhin: es scheint so. Im Innersten bin ich nämlich garnicht von der Möglichkeit einer Kunstpädagogik überzeugt, so viel Schönes auch darüber geredet und geschrieben wird. Es handelt

sich da oft, wenn man von der Spezies Volksbeglücker absieht, die im Grunde nur ihren eigenen Beutel oder ihre Eitelkeit mästen, gewiß um sehr ernstgemeinte Bestrebungen; ich glaube jedoch, daß wir so wenig zum Genießen der Kunst wie zu ihrer Ausübung „erzogen" werden können. Die Kunst ist wie das Glück; sie verschenkt ihre Gunst nach Laune und bleibt allen Werbungen taub.

Das Wesen alles Kunstunterrichtes scheint mir Lamperti mit seinem bekannten Ausspruch getroffen zu haben: es gibt keine guten Lehrer, nur gute Schüler. In wen nichts hineingelegt ist, aus dem kann man nichts herausholen; wo aber etwas schlummert, da entfaltet es sich unter allen Umständen, die Berührung mit der Kunst natürlich immer vorausgesetzt. Der Zufall kann wohl fördern oder hemmen, aber das, worauf es ankommt, ist von ihm und allem menschlichen Zutun unabhängig. Nur das Mechanische kann absichtlich gesteigert werden. Man denke an unser Virtuosentum! Nie ist die Technik so von wissenschaftlichen Standpunkten betrachtet worden wie heute; wer die beständig anwachsende Literatur der Klavier- und Gesangsmethoden kennt, wird sich selbst dem Eindruck einer gewissen Komik nicht entziehen können. Haben wir nun Pianisten, die wir über Liszt, Rubinstein oder Klara Schumann stellen möchten? Wie wenig vollends die Kenntnis der Physiologie der Gesangskunst geholfen hat, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

Wie mit der Kunstbetätigung steht es aber auch mit dem Kunstgenießen. Auch dazu muß die Fähigkeit angeboren sein. Ist sie nicht vorhanden, so wird höchstens eine Scheinbildung, ein oberflächliches Mitmachen erreicht werden; im anderen Falle wiederum sucht sie sich selbst ihr Objekt, auch aus der ungünstigsten Umgebung. Man möchte jetzt die Grenzen des Kunstgenusses gewaltsam erweitern: allen Schichten des Volkes soll er zugänglich gemacht; schon das Kind soll systematisch dazu angeleitet werden. Die Frage, ob wir überhaupt zum künstlerischen Genießen erzogen werden können, möchte ich mit Gegenfragen beantworten. Ist, seitdem wir uns so heiß darum bemühen, dies Genießen auch nur im geringsten feiner, ehrlicher, verständnisvoller geworden? Dürfen wir aus irgendwelchen Anzeichen auf ein perikleisches Zeitalter hoffen, in dem das Urteil der Menge reifer, das Wesentliche aller Kunst klarer erkannt, heiliger gewürdigt würde? Ich fürchte, daß die oft beklagten Mißstände und Schäden unseres Kunst-

lebens auf solche und ähnliche Fragen eine recht entmutigende Antwort geben.

* * *

In Hamburg sprach man über Musikpflege im Hause, in der Schule und in den Jugendkonzerten. Von Männern wie Dr. Richard Batka (Prag) und Professor Dr. Barth (Hamburg) fiel manch kluges Wort, manch beherzigenswerte Mahnung, und für die Fachgenossen handelte es sich um zweifellos recht wichtige und interessante Dinge. Aber ob nun der Schulgesang ein- oder mehrstimmig, ob er mit Klavier oder Violine gelehrt wird, wie und wo man das beste Liedermaterial dafür sucht — das aufgerollte große Problem ist mit solchen Mitteln nicht zu lösen. Da — ganz gegen den Schluß der Sitzung — leuchtete auf einmal die Kunst selber in den Saal, und es war nach all den theoretischen Erörterungen, wie wenn in der „Walküre" die Tür aufspringt, die Hundings düstere Hütte von der draußen ihre Wunder webenden Frühlingsnacht trennt. Professer Dr. Max Dessoir (Berlin) sprach von dem musikalischen Genießen, nicht wie es sein könnte oder sollte, sondern wie es ist. Er gab eine Art Definition, indem er den Begriff in seine Bestandteile zergliederte und von der sensualistischen Freude an der Musik das Wohlgefallen am Formalistischen und am poetisch-programmatischen Inhalt unterschied. Für den Ausübenden selber kommt noch, zumal bei gemeinsamem Musizieren, etwas anderes hinzu: das Anschmiegen an andere Individualitäten, das Aufgehen ins Allgemeine, die Loslösung von der Wirklichkeit. Wenn wir musizieren, so etwa führte der Redner aus, werfen wir alles von uns, was uns im Leben drückt und fesselt; dann sind wir über uns selbst hinausgehoben, sind Helden, Götter, die eine eigene Welt aufbauen und zerstören können. Wie diese knappe Rede gehalten wurde, das war in Form, Ton, Geste und Pose vollendete und bewußte Kunst, die nicht anerzogen, nur angeboren wird. Und spontaner Beifall bezeigte das und dankte dafür.

Mir aber schien dieser Vorgang die gutgemeinten Reformbestrebungen auf ästhetisch-pädagogischem Gebiete nur noch schärfer zu beleuchten. Was gefördert werden kann, ist immer nur das Nebensächliche, dessen Überwuchern dem Wesentlichen schließlich gar gefährlich wird. Wir müssen uns schon dabei beruhigen: vielleicht, ja sicher ist

es gut (wie alles von der Natur Gegebene), daß niemand zur Kunst erzogen werden kann.

Verstandes- und Empfindungsmusik

Nur in übertragenem Sinne, wohlverstanden, kann man von einer Musik sprechen, die dem Verstande entspringt, im Gegensatz zu einer solchen, die aus der Empfindung, dem Gefühl abzuleiten ist. Die Wissenschaft betrachtet bekanntlich die Phantasie, das Organ, mit dem wir alles Künstlerische gestalten und empfangen, als einen besonderen, weder mit dem Verstande, noch dem Gemüt identischen Teil unserer Psyche, oder doch als eine besondere Form der seelischen Funktionen. Dennoch wird jener Unterschied nicht grundlos gemacht. Auch innerhalb des Phantasielebens können mehr aus Berechnung oder mehr aus Begeisterung stammende Momente vorherrschen, mehr reflektive oder mehr intuitive. Nur daß der künstlerische Intellekt und das künstlerische Gefühl selbständig sind. Ein künstlerisch Intelligenter braucht kein kluger, ein künstlerisch stark Empfindender kein guter Mensch zu sein.

Sprechen wir also getrost nach alter populärer Weise von Verstandes- und Gefühlsmusik. Der moderne Konzertbesucher hat so häufig Gelegenheit, ihre gegensätzliche Wirkung an sich zu erfahren. Zunächst ist unbestreitbar, daß alles wahrhaft Große sich noch immer als auf der gefühlsmäßigen Wirkung beruhend erwiesen hat. Wenn wir uns das eingestehen, nehmen wir der Kunst nicht das Geringste von ihrer Würde. Im Gegenteil. Die moderne Scheu vor allem, was auf Gemüt deuten könnte, die Angst nicht geistvoll, intellektuell genug zu scheinen, hat die natürliche Entwicklung nur gehemmt und manches Übel, an dem wir jetzt leiden, gezeitigt. Die Verpönung des „melodischen" Ausdrucks hat schließlich seine Verkümmerung zur Folge gehabt. Zugleich gibt jener Unterschied aber auch die einfachste Erklärung dafür, warum uns die meisten neueren Tonwerke innerlich so unbefriedigt lassen. In einer Zeit der differenziertesten und höchst vollendeten Technik, die, durchaus nicht ärmer als andere Epochen, ihre Erfindungskraft nur auf anderem Gebiete betätigt, ist es nicht verwunderlich, daß der künstlerische Intellekt der überwiegend schöpferische Faktor ist. Das Kunstbedürfnis der Menge aber fragt nicht nach den Gründen;

es bleibt stets dasselbe und verlangt sein Recht. Wir empfinden die Leere und täuschen uns höchstens künstlich darüber fort. So allein erklärt es sich, daß trotz aller Begeisterung für das Moderne Bach und Beethoven, Brahms und Wagner Trumpf bleiben und einzig die Konzertsäle füllen.

Das jüngst aufgeführte Werk eines Engländers gibt mir Veranlassung, auf diese lehrreichste Erscheinung unseres Musiklebens hinzuweisen. Die englische Musik zeichnet sich nun mal mehr als jede andere durch Mangel an Reiz und Wärme aus. Meister Stanford hat sich beklagt, daß wir die englische Gastfreundschaft gegen unsere Musik so schlecht erwiderten. Vielleicht, ja gewiß ist in der Sprödigkeit (abgesehen von der musikalischen Unfruchtbarkeit) seines Volkes der Grund hierfür zu suchen. Wir nehmen doch sonst wahrlich das Gute, wo wir es finden! Für Edgar Elgars Oratorium „Die Apostel" aber wird man wohl immer vergeblich werben. Elgar hat darin erstaunliches Wissen und Können gehäuft und ist sichtlich bestrebt, eigene Pfade zu gehen. Mehr als das: er faßt seinen Gegenstand ungeheuer ernst auf. Unleugbar ist auch sehr vieles wirklich interessant. Und doch übt das Ganze einen ermüdenden, keinen befreienden Eindruck. Der musikalische Ausdruck geht nirgend in die Tiefe, man erwartet immer, daß das Eigentliche, Letzte erst noch kommen müßte. Es ist eben geistreiche, aber äußerlich, mit dem Verstande gemachte Musik, die im Hörer nicht wecken kann, was ihr selber nicht innewohnt. Über ihre rein artistischen Qualitäten ließe sich gar vieles sagen.

Betrachten wir dagegen den Mann, der in der spirituellen Behandlung musikalischer Stoffe so vielfach vorbildlich auf das neunzehnte Jahrhundert gewirkt hat. In seiner Phantastischen Symphonie hat Berlioz sein Eigenstes gegeben. Es wäre verkehrt, hier nur von kalt erklügelter Musik zu reden. Das Werk stellt vielfach ein Gemisch beider Schaffensarten dar, die sich freilich nicht recht durchdringen. Deshalb wirkt es nicht einheitlich und nur mehr bedingungsweise. Die letzten Bilder des Hochgerichts und des Hexensabbats haben bloß noch historisches Interesse. Wie man deutlich das Vorbild der Weberschen Wolfsschlucht erkennen kann, so ist es amüsant, die Anregungen zu verfolgen, die Spätere aus diesen Sätzen gewonnen haben. Aber die Mittel, mit denen dergleichen dargestellt wird, wechseln mit der Zeit, und so verlieren sie ihren Reiz. Das ist die verstandesmäßige Seite

der Berliozschen Kunst, seine äußerliche Mache. Die Sehnsucht dagegen, die aus der idée fixe, dem Thema der Geliebten, quillt, die Anmut der Ballszene, die Naturstimmung des langsamen Satzes, sind Empfundenes und tragen den Stempel des Genies. Auch im Empfindungsausdruck ändern sich Mode und Geschmack; ihm aber gegenüber wird sich der empfängliche Hörer unbewußt zurückschrauben und sich der inneren Anteilnahme nie ganz entziehen können.

Daß das, was ich Empfindungsmusik nenne, mit geistreicher, ja raffinierter Kompositionstechnik sehr wohl vereinbar ist, dafür will ich, um nicht mißverstanden zu werden, noch ein Beispiel, das mir gerade einfällt, anführen. Ich denke an die „Totenkinderlieder" Gustav Mahlers, die wie seine Orchestergesänge aus „Des Knaben Wunderhorn" für mich zu dem Wenigen gehören, was aus unserer Zeit sich dauernd erhalten wird. Und warum? Es steckt ein musikalischer Kern in ihnen, der sich in das Gemüt des Hörers senkt und dort weiterlebt. Man wird vertraut mit diesen Liedern, man träumt von ihnen. Sie haben und geben einem etwas, was sich nicht sagen läßt, aber was sie von der Allerweltsmusik unterscheidet und was wir nur dort finden, wo echte, aus Notwendigkeit geborene Kunst zu uns spricht. Sie schlagen Stimmungen an, die uns gefangen nehmen, Töne, die neu sind, in denen sich aber ein Stück Natur zu äußern scheint. Das ist's, worauf es ankommt. Leider hat es den Anschein, als ob unsere Zeit solche Gebilde fast nur noch in kleinstem Rahmen hervorzubringen imstande sei.

Nachklänge von Musikfesten

Es war im Juni 1904, auf einem Abstecher nach Heidelberg. Die in Frankfurt versammelten Teilnehmer am Tonkünstlerfeste sollten sich von den Vorzügen der neuen Konzertsaaleinrichtungen überzeugen, die Professor Wolfrum, der rührige Leiter des Heidelberger Bach-Vereins, in der neuerbauten Stadthalle durchgesetzt und schon bei der Eröffnung einem Musikerkongreß vorgeführt hatte. Als ich den großen, in vornehmer Einfachheit gehaltenen, wie es scheint akustisch günstigen Saal betrat, hatte die Aufführung bereits begonnen, und es herrschte ziemliche Dunkelheit. Nur vom Podium her, das die Ausführenden hinter hohen Wänden barg, reflektierte das Licht. Mit Mühe tastete ich

mich zu meinem Platze hin; unmöglich war es, im Programmbuch die orientierenden Angaben oder die Namen der mitwirkenden Solisten zu entziffern. So lernte ich die Neuerung gleich von ihrer „Schattenseite“ kennen. Was sich allgemeiner Einführung empfehlen soll, muß sich auch praktisch bewähren. Auf Musikfesten allenfalls, gewiß aber nicht im gewöhnlichen Leben darf man von den Konzertbesuchern verlangen, daß sie sich alles, was zur Aufnahme eines Werkes nötig oder interessant zu wissen ist, vorher aneignen, so wenig, als man auf ein pünktliches Erscheinen aller rechnen kann. Und wie steht es mit dem Nachlesen der Texte und der Partituren? Soll das unmöglich gemacht werden?

Die Beleuchtungsfrage hat mich von jeher interessiert. Als ständiger Gast der Konzertsäle empfinde ich das Störende, ja Peinigende allzu starker Lichtquellen wie nur irgendeiner. Unsere Aufführungsräume, so schön und geschmackvoll sie manchmal sind, leiden unter unnötigem Prunk und stimmen meist mehr festlich als andächtig, zerstreuen die Aufmerksamkeit mehr als daß sie sie sammeln. Es ist dringend zu wünschen, daß das Auge des Hörers weniger belästigt werde; ein mildes, möglichst vom Plafond ausgehendes Licht müßte den Raum durchfluten, ohne ihm etwas Glänzendes zu geben. In Heidelberg ist man in der Reaktion gegen den üblichen Beleuchtungsunfug entschieden zu weit gegangen. Die Dunkelheit im Saale, gegen die sich der grell beleuchtete Orgelprospekt unschön abhob, hatte etwas Drückendes, für viele sogar etwas Einschläferndes. Die Absicht, die Aufmerksamkeit zu verschärfen, war also keineswegs erreicht. Auch bei dem folgenden Stück, bei dem nur ein Teil der Flammen ausgeschaltet war, hätte man das Licht um einige Nuancen heller gewünscht, um sich dem Hören behaglich und ungestört hingeben zu können. Man muß eben an die Beleuchtung gar nicht erinnert werden; zu wenig Licht lenkt ebenso ab wie zu viel. Das Heidelberger Beispiel hat also nicht mehr als eine heilsame Anregung gegeben, und das Ideal einer rationellen Beleuchtungsmethode harrt noch der Verwirklichung.

Die Idee des verdunkelten Konzertsaales weist deutlich auf die Quelle hin, aus der jetzt alle Neuerungen kommen. Sie ist nur eines der vielen Merkmale der unheilvollen Sucht, die Bedingungen des Theaters auf das gesamte Kunstleben zu übertragen. Überall ist es das Vorbild Bayreuth, das in den Köpfen spukt; und weil die größten Erfolge der letzten Jahrzehnte auf der Bühne errungen wurden,

bringt nun das Bühnenmäßige in alle Zweige der Tonkunst ein. Im Theater hat die Verdunkelung des Zuschauerraumes einen Sinn; denn da wird dem Auge ja das szenische Bild geboten. Warum soll ich aber im Konzert ins Dunkle oder auf eine helle Wand starren? Und weil im Theater das Nachlesen eine mit Recht verpönte Ablenkung von der Hauptsache, der dargestellten Handlung, zur Folge hat, sind nun unklare Köpfe darauf verfallen, auch im Konzert dürfe das Auge sich nicht an den Bewegungen der Ausführenden oder an den Notenbildern erfreuen, es müsse sich jeder pflichtschuldigst „vorbereiten" usw. Das ist dieselbe Verwirrung wie in der musikalischen Produktion, wo jetzt das Orchester eine Gebärdensprache übernehmen, das Lied dramatisch agiert werden soll. Für das Epigonenhafte unserer Zeit ist dieses Verwischen der Grenzen, die Vorliebe für Zwischenkunst, nicht weniger charakteristisch als das unverhältnismäßig große Gewicht, das auf Äußerlichkeiten und Nebensachen gelegt wird. Die Instrumentation gilt für wichtiger als die Erfindung, und der „Stimmung", dem „Milieu", in denen der Hörende genießen soll, wird eine Bedeutung beigelegt (selbst Farben und Gerüche sind bekanntlich schon zu Hilfe gerufen), die zu dem geistigen Gehalte des Vorgeführten oft in gar keinem Verhältnis steht.

Wie die Verdunkelung des Saales, so ist auch das unsichtbare Orchester eine unmotivierte Übertragung einer für das Theater wohlbegründeten Wagnerschen Idee auf ganz anders geartete Verhältnisse. Ich wage sogar zu sagen, daß sie recht unwagnerisch ist. Das Sehen der Spielenden oder Singenden und des Dirigenten ist durchaus nicht so unerheblich für das Hören im Konzert; mag mancher dadurch zerstreut werden, dem wirklich Aufmerksamen werden zuweilen Dinge vermittelt, die zum Verständnis, ja zum Empfangen des vollen künstlerischen Eindruckes notwendig sind, und die Möglichkeit, sich in träumerische Stimmung zu versetzen oder genau zuzuhören, die ohnehin mehr von Fähigkeit und geistiger Energie abhängt als von äußeren Einwirkungen, bleibt ihm darum unbenommen. Komisch geradezu gestaltet sich der Eindruck, wenn, wie in Heidelberg, die Solisten in ganzer Figur, die Chorsänger im Brustbild sich zeigen, während Dirigent und Orchester unsichtbar bleiben. Ich wende mich also gegen die Stimmungsmacherei, die man im Schilde führt. Daß das Orchester (bis auf die herausstechenden Trompeten) vornehm klang,

daß die Farben sich gut vermischten und doch jede Stimme deutlich verfolgbar sich abhob, soll nicht geleugnet werden. Vielleicht liegen auch hier Keime, die für die Konstruktion des Zukunftspodiums verwertbar sind. Eine allseitig befriedigende Akustik muß aber erreichbar sein, ohne daß wir wie vor die Geheimnisse einer Bühne gesetzt werden.

* * *

Anläßlich des Kölner Musikfestes erwähnte ich ein neues Instrument, das sogenannte „Ibachord"*), dem bei Aufführung einer Bachschen Kantate die Cembalostimme übertragen war. Über die Herkunft dieses Instrumentes, das den Klavierbauer Johannes Rehbock in Duisburg zum Erfinder hat und in seiner ursprünglicher Gestalt schon vor Jahren in den Rheinlanden bekannt wurde, gibt mir Herr Paul de Wit in Leipzig, der ausgezeichnete Kenner und Sammler alter Instrumente, in einem Privatbriefe nähere Auskunft. Danach handelt es sich nicht, wie ich glaubte, um einen Ersatz des alten Clavichords, sondern tatsächlich um eine auf dem Prinzipe des Cembalo (clavecin) beruhende Rekonstruktion. Bei dieser Gelegenheit kommt Herr de Wit auf die Instrumente zu Bachs Zeit zu sprechen und berührt dabei so interessante Dinge, daß ich seine Ausführungen einem weiteren Kreise unterbreiten möchte. Er schreibt:

„Will man die Bachschen Werke in seinem Geiste stilgetreu wiedergeben, so ist die Sache, vom rein instrumentalen Standpunkte aus betrachtet, nicht so einfach. Vor allen Dingen sind diese Sachen die reinen Kammermusikwerke. Will man sie unter Verwendung eines Cembalos aufführen, so darf dies bloß in einem höchstens 200 bis 250 Personen fassenden Saal geschehen und mit bloß einem Ripienopult für jede Streichergattung. Nun kommt aber die Hauptsache: man muß Streich- wie Blasinstrumente ganz in demselben Maßstabe „tonlos" machen, wie dies zwischen Spinett und modernem Konzertflügel der Fall ist. Geschieht dies, so kommen wir mit dem Bachschen Cembalo vollkommen aus, und wir brauchen uns gar nicht nach einem Ersatz für dieses allerwichtigste Instrument umzusehen. Man verwende demnach Geigen, Violen und Gamben ohne richtige Mensur, ohne richtigen Baßbalken, mit einem um ein

*) Nach der Firma Ibach in Barmen.

Drittel niedrigeren Steg (so daß fast gar kein Druck auf der Decke entsteht), benutze um ein Drittel dünneren Saitenbezug und stimme die Violine um einen Ton, ja sogar um drei halbe Töne tiefer. Der Geiger benutze einen Bogen ohne Schwung, Spannung und Kraft, bei dem ein Breitlegen der Haare ausgeschlossen ist und fasse ihn so wie etwa ein Tischler seinen Fuchsschwanz an. Dann bedenke man, daß damals das Bestreben nach großem vollen Ton verpönt war, daß man im Gegenteil sich in Verzierungen, Vorschlägen, Trillern usw. nicht genug tun konnte; daß alles auf das Zarte, Liebliche zugeschnitten war — und wenn dies alles ganz genau beachtet wird, dann hätten wir das Bachsche Orchester vor uns und das richtige Stärkeverhältnis zwischen seinem Orchester und seinem Kielflügel wäre hergestellt. Ich glaube, daß wir keine Ahnung haben, wie falsch, wie miserabel, wie dünn das Bachsche Orchester geklungen hat. Hunderte von Zeugen sind in meinem Museum vorhanden, die diese meine Ansicht vollauf bestätigen. Die Blasinstrumente sind so enge gebohrt, daß von einer Tonentfaltung keine Rede sein kann. Keine zwei Töne sind rein, und es fehlt ihnen der ausgleichende Klappenmechanismus. Bei Zungeninstrumenten (Schalmeien, Oboen, Fagotts) waren die Röhrchen dermaßen primitiv, daß heutzutage kein Dorfmusiker auf einem solchen Dinge würde blasen wollen. Die Streichinstrumente konnten nur einen winselnden Ton von sich geben, erst die neuere Zeit hat den Werken eines Stradivarius, Amati, Guarnerius usw. Wohlklang, Leben und Wert verliehen.

Manche Musiker und Pianisten (so unter anderen Buchmayer in Dresden) vertreten die Ansicht, daß Bach, Händel usw. mächtig klingende Kielflügel zur Verfügung gehabt haben müssen, von denen sich keine erhalten haben, oder daß die uns erhalten gebliebenen durch Alter schlecht geworden sind und früher viel lauter geklungen haben. Erstere Ansicht ist hinfällig. Silbermannsche Flügel waren das Beste, was man damals hatte, und von diesem Meister sind noch verschiedene Instrumente erhalten geblieben. Sicherlich haben diese Instrumente früher weicher geklungen, denn die tiefere Stimmung von damals gestattete die Verwendung von weichem Saitendraht. Dieser ist heute nicht mehr zu beschaffen; gleich wie die Lackbereitung ist auch die Anfertigung weichen Saitendrahtes eine verloren ge-

gangene Kunst. Man bezieht daher heutzutage die Kielflügel mit Stahldraht und vermag dadurch die Instrumente auf die Normalstimmung zu bringen, was bei weichem Draht mit seiner geringen Haltbarkeit ganz ausgeschlossen war. Ich möchte darum behaupten, daß diese Instrumente jetzt lauter klingen als damals, früher allerdings angenehmer und weicher, zarter."

Natürlich ist es ausgeschlossen, in der hier angegebenen Weise noch heute Bachs Werke aufzuführen. Es bleibt nichts übrig, als sie vernünftig und möglichst pietätvoll zu modernisieren. Immerhin ist es nützlich, sich einmal zu vergegenwärtigen, wie damals solche Aufführungen vor sich gegangen, wie sie geklungen haben mögen; mancherlei Gesichtspunkte ergeben sich dann auch für ihre Wiederbelebung. Der Leser aber mag daraus ersehen, wie stark das Bild retouchiert ist, das er in sich aufnimmt, wenn er heutzutage Bach hört.

Zur Opernhausfrage

Als Richard Wagner ein Werk von seltener, erhabenster Art, das ihm besonders am Herzen lag, auf die Bühne bringen wollte, mußte er ihm eigens ein neues Haus erbauen. In ganz Deutschland fand er weder die geeigneten Verhältnisse, noch das zweckentsprechende Theater vor, das ihm die Möglichkeit einer völlig sinngemäßen Darstellung des „Ringes" geboten hätte. Man hat immer nur die musik- und kulturgeschichtliche Seite dieser Tatsache beleuchtet; sie wirft aber meines Erachtens auch ein recht bezeichnendes Licht auf den baulichen Zustand unserer modernen Opernhäuser. Entsprächen die Theater, in denen Musik gemacht wird, auch nur annähernd den natürlichen Anforderungen, die man vom tonkünstlerischen Standpunkt an sie stellen muß, der Bayreuther Bau hätte sich nicht so wesentlich von ihnen zu unterscheiden brauchen. Aber die Entwicklung des Opernbaues hatte schon lange nicht mehr Schritt gehalten mit der Entwicklung des musikalischen Dramas. Was aus ganz anders gearteten Bedürfnissen hervorgegangen war, die höfische Prunkstätte mit ihrem in das Bühnenbild hineingreifenden Proszenium, mit ihrer ganzen, dem Geschmack der italienischen Renaissance (der Mutter der Oper) entsprechenden Anlage, sie blieb der Typus. Man variierte ihn, man übertrug ihn in kolossale

Verhältnisse, aber man paßte ihn nicht den gänzlich veränderten künstlerischen Bedingungen an. Der Grund für diese Erscheinung ist darin zu sehen, daß die Architekten selbstherrlich ihren eigenen Weg gingen und den Musiker unbeachtet ließen. So wird noch heute das moderne Tondrama in Räumen gespielt, die für die alte opera seria der Italiener erdacht waren.

Seit langem beschäftigt sich die Öffentlichkeit mit dem vom Kaiser geplanten Neubau eines Opernhauses in Berlin. Hauptsächlich handelt es sich dabei um die Frage, ob das alte Haus erhalten bleiben soll, und wenn ja, zu welchen Zwecken? Schriftsteller greifen zur Feder, Architekten halten Versammlungen ab und verfassen Petitionen; ein Altmeister der Malerei gibt sein gewichtiges Gutachten ab. Nirgend aber hört oder liest man davon, daß man die Ansicht musikalischer Autoritäten einholen müsse, und niemand denkt in erster Linie an den eigentlichen Zweck des vielumstrittenen Projektes. Die Musiker verhalten sich, wie gewöhnlich, passiv, anstatt aus eigener Initiative und im eigenen Interesse ihre Stimme zu erheben. Und mit ziemlicher Sicherheit kann man voraussehen, daß sich auch hier wieder das alte Bild aufrollen wird: solange es zu erwägen, zu beschließen, zu retten gibt, werden die Musiker bei Seite stehen; wenn aber der Plan verwirklicht ist, bedauerliche Mißgriffe unabänderlich begangen sind, dann mögen sie zusehen, wie sie an der von anderen bereiteten Stätte mit ihren Aufgaben zurechtkommen.

In musikalischen Fachkreisen kann man über die Beantwortung der oben gestellten Fragen nur einer Meinung sein. Das alte Opernhaus ist gewiß mit Recht ein Gegenstand der Pietät; die Erinnerung an seinen Bauherrn, Friedrich den Großen, seine Umgebung, in die es historisch und stilistisch so wundervoll hineinpaßt, sein vornehmes Innere, der schöne Bildersaal — das alles spricht für seine Erhaltung als Bauwerk. Aber ein Grund, ferner darin Opern aufzuführen, wenn man einen besseren Raum gewinnen kann, ist aus diesen Argumenten nicht herzuleiten. Die musikalisch-akustischen Vorzüge des Hauses waren von jeher sehr geringe. Wer mit den Verhälnissen vertraut ist, kann über die Behauptung, die Akustik sei eine gute, nur lächeln. Das Opernhaus ist das Unglück der Sänger gewesen. So mancher ist an der Ungunst des Raumes, der die Stimmen verschlingt, gescheitert; Gäste, die sich an ihn nicht gewöhnt haben, sind in der Regel verloren,

und selbst die Besitzer widerstandsfähigster Stimmen haben sich nicht selten auf die Dauer geschädigt. Wichtiger noch ist der Umstand, daß die Gesamtwirkung keine günstige ist. Der Hörer bekommt nie den Eindruck, so wie er sein könnte. Auf beiden Seiten des Hauses hört man ungleich; dem Klange fehlen die feineren Reize, wie die Szene, was nebenbei bemerkt sei, auf alle intimeren Dekorationswirkungen verzichten muß. Ganz besonders leidet unter den akustischen Mißständen das Orchester. Seitdem es vor Jahren tiefergelegt worden, ist vollends Glanz und Vornehmheit des Klanges abgestreift. Einzelne Gruppen, so die Messingbläser, stechen unangenehm heraus, das Schlagzeug wirkt manchmal unerträglich. Die Nachteile steigern sich noch, wie die Symphoniekonzerte beweisen, wenn das Orchester Aufstellung auf der Bühne nimmt. Seit Jahrzehnten sind diese Dinge offenkundig, und es ist unbegreiflich, daß man jetzt achtlos daran vorbeigehen möchte.

Ebenso sonderbar wie die Lobpreisung der Akustik berührt der von anderer Seite gemachte Vorschlag, das alte Haus der Spieloper zu überlassen. Gerade dafür eignet es sich ja am allerwenigsten! Schon unter dem Vater des jetzigen Indendanten hatte sich die später leider aufgegebene Sitte eingebürgert, kleinere Opern im Schauspielhause zu geben, weil sie im Opernhaus unmöglich zu ihrer richtigen Wirkung kommen können. Wer den „Barbier“ und Ähnliches im Schauspielhause gehört hat, weiß, um wieviel besser die Spieloper dort aufgehoben war, wie hier Musik und Wiedergabe ein viel intimeres Gepräge trugen als in dem großen Hause. Aus den dargelegten Gründen erübrigt sich natürlich auch die Diskussion über die Frage, ob künftig im Opernhaus Konzerte veranstaltet werden sollen.

Soll das alte Haus, das als historisches Denkmal erhalten werden mag, praktischen Zwecken dienen, so können nur Festlichkeiten, Galavorstellungen und dergleichen in Frage kommen. Für die Aufführung von Opern jeglicher Art bedarf Berlin eines neuen, oder richtiger: zweier neuen Theater. Denn es ist ganz unmöglich, die Opernliteratur unserer Tage unter einen Hut zu bringen. Wir leben in einer Übergangszeit; Neues hat sich Boden erobert, aber daneben leben noch genug Werke, deren stilgerechte Wiedergabe wesentlich andere Bedingungen stellt. Will man künstlerisch verfahren, so dürfen beide Gattungen nicht ferner aneinandergekettet werden, weder durch denselben Raum, noch durch dasselbe Personal. Wir

brauchen ein Haus für das moderne Musikdrama und die große Oper mit verdecktem Orchester, mit allen Errungenschaften auf maschinellem Gebiete und in möglichst engem Anschluß an das Bayreuther Muster erbaut; und wir brauchen ein kleines, intimes Haus im alten Stil mit offenem Orchester für die ältere Oper und das Singspiel. Vielleicht wäre es am praktischsten, dem Schauspiel ein neues Heim zu errichten und das alte Schauspielhaus, das ohnehin nicht allen Anforderungen entspricht, der komischen Oper zu überlassen.

Die Lösung, wie sie immer ausfallen möge, wäre freilich nur dann eine glückliche zu nennen, wenn auch bei der Ausführung des Bauplanes der Musiker zum ersten Male, so wie es wünschenswert und natürlich ist, zu Rate gezogen würde. Zum ersten Male! Wie sonderbar das erscheint, und doch darf man es aussprechen. Wie nahe läge es, die Erfahrung von Kapellmeistern und Opernkomponisten auszunutzen, und wie beharrlich ist das verabsäumt worden! Die Folgen sind denn auch nicht ausgeblieben. Die alten Opernhäuser geben noch nicht einmal den meisten Anlaß zur Klage; die schlimmsten Sünden hat die neuere Produktion begangen. Ich habe es in dem schönen neuen Theater, das Zürich sich 1891 erbaut hat, erlebt, mit wie souveräner Selbständigkeit die Architekten an ihre Aufgabe gehen und dadurch der Bühnenpraxis die größten Hindernisse in den Weg legen. Und bei den neuen Theatern anderer Städte findet sich genau dasselbe bestätigt. Gewöhnlich ist es der Bau des Orchesters, der von Grund auf verfehlt wird, und an dem man nachträglich meist vergeblich herumgedoktert. Ferner wird vergessen, daß hinterm Berge auch noch Leute wohnen, das heißt: daß nicht nur vor, sondern auch auf der Bühne, im Hintergrunde und zu Seiten der Szene, und das gar nicht selten, musiziert werden soll. Wenn die Bühnenmusik ein wunder Punkt unserer Opernaufführungen ist, so liegt das nicht am wenigsten an dem mangelhaften Bauplan des Theaters. Weder wird die Akustik nach rückwärts berechnet, wodurch die Intonation und der Kontakt der ausführenden Faktoren untereinander gefährdet sind, noch sorgt man überall für den nötigen Raum, der es Sängern und Instrumentisten gestattet, unbehelligt und in Ordnung ihre meist sehr schwierigen Aufgaben hinter der Kulisse zu erfüllen. Endlich ist es der Mangel an geeigneten Proberäumen, der eine immer wieder begangene Unterlassungssünde darstellt. Der Ensemblesaal ist einer der wichtigsten Räume für das

Gedeihen des Institutes, und wie wird er (wenn er überhaupt vorhanden ist), vom Architekten behandelt! Hell und freundlich, nach ästhetischen nicht weniger als nach hygienischen Rücksichten eingerichtet, müßte er vernünftigerweise vor allem so beschaffen sein, daß Chor und Solisten, bequem und übersichtlich untergebracht, sich stets untereinander hören und vom Dirigenten gehört werden können.

Die hier nur als die wichtigsten herausgegriffenen Vorteile lassen sich mit gutem Willen erreichen. Wenn dann noch hinzukommt, daß sich die bekanntlich unberechenbare Akustik im Zuschauerraum als günstig erweist, erst dann erhalten die sonstigen baulichen Qualitäten, Pracht und Glanz eines Operntheaters ihren Wert. Auf keinem anderen Gebiete würde es nötig sein, so selbstverständliche Forderungen zu unterstreichen; aber die Besorgnis, die aus diesen Zeilen herausklingt und dem Uneingeweihten vielleicht übertrieben scheinen mag, ist leider nicht ungerechtfertigt. Tatsächlich spielt unter den Hemmungen, gegen die unsere an sich schon so schwierige Opernkunst nach außen hin zu kämpfen hat, die räumliche Anlage der Theater eine weit unheilvollere Rolle, als gemeinhin angenommen wird. Bei einem Ereignis von so weittragender Bedeutung, wie es die Erbauung eines neuen Opernhauses in Berlin ist, kann deshalb allen, bei denen die Entscheidung über diese Dinge ruht, wohl nicht dringend genug ans Herz gelegt werden: Vergeßt den Musiker nicht!

Eine Aufgabe der modernen Opernbühne

Als ich unlängst über eine „Hugenotten"-Aufführung im Opernhause zu berichten hatte, durften gewisse Mängel der Inszenierung nicht unerwähnt bleiben, die mehr als nötig dem Eindrucke des Meyerbeerschen Meisterwerkes hinderlich waren. Während die musikalische Einstudierung es an nichts hatte fehlen lassen, während auf die glänzende Ausstattung des Bühnenbildes die gewohnte Sorgfalt verwendet worden war, hatte sich die eigentliche Regie, die Leitung der Darstellung, damit begnügt, abermals die alten, längst zum Ärgernis gewordenen Zustände walten zu lassen. Natürlich war das Resultat, daß die Sänger sich teilweise vergebens bemühten, der alternden

Partitur Leben einzuhauchen, und daß man wieder einmal das rückständige Wesen der Meyerbeer-Oper recht lebhaft empfand.

Es fragt sich nun: war das notwendig? Doch bevor wir dieser Frage nähertreten, möchte ich zwei Bemerkungen vorausschicken. Zunächst ist festzuhalten, daß es sich hierbei nicht etwa um einen einzelnen Fall handelt. Die Neuinszenierung der „Hugenotten" ist typisch für das, was in dieser Hinsicht allerorten auf der deutschen Opernbühne geschieht. Wir erleben dasselbe bei den Opern der Italiener, bei der französischen Spieloper, bei Mozart, Weber, Marschner usw. Die Werke des gesamten älteren Repertoires könnten zu ganz anderer Wirkung gebracht werden, wenn sie auch szenisch uns in neuem Gewande erschienen. Ferner aber wendet sich mein Hilferuf ganz allgemein an alle, die es angeht; die einzelne Persönlichkeit ist machtlos, und wahrscheinlich werden mir diejenigen am freudigsten beipflichten, die durch die bestehenden Verhältnisse gezwungen sind, es beim alten Schlendrian bewenden zu lassen.

Um die Anregung, die ich geben möchte, recht zu verstehen, braucht man nur eine Opernaufführung mit der Darstellung eines Dramas auf einer modernen Schauspielbühne, etwa im Deutschen oder im Lessing-Theater, zu vergleichen. Welcher Abstand in der Behandlung der szenischen Mittel! Freilich, man könnte erwidern, daß hier und dort das Objekt ein wesentlich verschiedenes ist, daß man ein Opernlibretto nicht ohne weiteres mit einem Drama vergleichen darf. Gewiß; indessen auch das dümmste Opernbuch enthält Szenen, die gerettet, die liebevoll behandelt werden könnten, und ich bestreite, daß dies unter den jetzigen Verhältnissen geschieht. Ein anderer Einwurf beträfe das Material der Darsteller, mit dem die Opernregie zu rechnen hat. Da für den Sänger zunächst die stimmliche und musikalische Begabung das Unerläßliche ist, so werden natürlich immer auch schauspielerisch Unbegabte verwendet werden müssen. Die Entwicklung unserer Bühnenkunst hat es jedoch mit sich gebracht, daß auch in den Kreisen der Opernsänger Neigung und Sinn für die eigentlich dramatische Seite ihres Berufes weit mehr als früher verbreitet ist, und die Meisten wären wohl sehr glücklich, wenn man sie nach dieser Richtung mehr zur Geltung kommen ließe. Außerdem aber ist zu beachten, daß es doch nicht sowohl auf die Einzelleistungen, als auf das Ensemble ankommt, das die Kunst des Regisseurs herzustellen hätte.

Auch auf unserer Schauspielbühne ist noch keineswegs das Ideal erreicht oder eine Übereinstimmung in allen Fragen anzutreffen. Immerhin sind wenigstens gewisse Dinge prinzipiell von ihr verbannt, und eine möglichst lebenswahre Gestaltung der Vorgänge ist das oberste Gesetz geworden. So gut wie die gemalte Wanduhr, der berüchtigte Allerweltsstuhl und ähnliches verschwunden, so sollten auch aus der Oper die öden Gemächer und Prunksäle verschwinden, das konventionelle Spiel des Chores und andere Überbleibsel einer erstorbenen Bühnentradition, zu der wir in gar keinem Verhältnis mehr stehen. An die Stelle der Pose kann auch beim Sänger das natürliche Mienen- und Gestenspiel treten, ja bei ihm ganz besonders, da die Musik das Gefühl für die Nuancierung des Ausdruckes nur noch verfeinern wird. Das Beispiel einer Lilli Lehmann, eines d'Andrade und anderer (von Albert Niemann ganz zu schweigen) hat ja die Möglichkeit mehr als zur Genüge praktisch dargetan.

Im einzelnen wird nun bei dem Versuch einer Lösung der Aufgabe manches diskutabel bleiben; verschiedene Auffassungen werden sich da begegnen. Darüber kann man sich jedoch nicht täuschen, daß die Regiekunst unserer Opernbühne tief unter dem Niveau des sonstigen modernen Theaters steht, und daß eine Reformation hier dringend not tut. Anstatt die alten Opern immer und immer wieder abzuklappern und höchstens die Darsteller wie Puppen hin und wieder neu anzuziehen, sollte man trachten, diese Werke wirklich zu beleben, indem man sie nach Möglichkeit den modernen Anschauungen anzupassen sucht. Ganz von selbst wird sich dabei eine Scheidung vollziehen zwischen dem, was lebensfähig ist, und dem, was nur noch historische Bedeutung hat und nicht mehr auf die Bühne gehört. Eine solche Umgestaltung der Opernbühne würde nicht nur den Werken und dem Publikum zugute kommen, sondern nicht zum wenigsten auch den Sängern, die sie erst recht zu dramatischen Künstlern erziehen würde. Zu diesem Zweck wird aber der Regisseur in ganz anderer Weise als bisher im musikalischen Bühnenleben in den Vordergrund treten müssen.

Die hier geäußerten Ansichten vermitteln sicherlich denen nichts Neues, die sich irgendwie mit den einschlägigen Verhältnissen zu beschäftigen haben. Was nützt aber eine Erkenntnis, die sich nicht in die Tat umsetzt? Es ist betrübend, zu sehen, daß so gut wie nichts geschieht zur Beseitigung von Mißständen, die jährlich drückender

empfunden werden, und die geradezu für die Opernkunst gefährlich werden können, wenn nicht gründlich einmal Wandel geschaffen wird. Daß die Wissenden ruhig zusehen, hat allerdings nur zu häufig andere als künstlerische Gründe. Zwei Bedingungen sind nämlich für die praktische Durchführung neuer Gesichtspunkte unerläßlich: ein geeignetes Studium und ein geeigneter Bühnenraum. Was das erste betrifft, so hätte die Inszenierung der Opern in durchaus anderer als in üblicher Weise Platz zu greifen, vor allem wäre den gemeinsamen Bühnenproben ein größerer Spielraum zu gewähren. Für jeden, der mit den Verhältnissen eines großen Operntheaters vertraut geworden, ist es keine Frage, daß die nötige Zeit hierfür zur Verfügung steht. Schwieriger ist die zweite Bedingung zu erfüllen. Unser Opernhaus müßte wahrscheinlich baulichen Veränderungen unterworfen werden, wenn man eine verstellbare Bühne gewinnen will, auf der auch intime Räume, wie sie die Handlung so häufig verlangt, sich herrichten lassen. Bedenkt man, was davon für die Darstellung der meisten Opern abhängt, daß ferner ein ganz anderer Darstellungsstil dadurch erreicht werden könnte, daß es mit eine Lebensfrage der Oper ist, so kommen die Kosten demgegenüber in gar keinen Betracht. Werden doch für weit weniger wichtige Dinge alljährlich viele Tausende ausgegeben!

Ich habe absichtlich bisher nicht von Wagners musikalischen Dramen gesprochen, denn diese nehmen eine Ausnahmestellung ein. Der Meister war klug genug, alle Einzelheiten auch szenisch festzulegen; und trotzdem wird auch da noch so manches Mal gesündigt. Immerhin haben wir in den Aufführungen der „Nibelungen" usw. Vorbilder einer viel sorgfältigeren und eigentümlicheren Inszenierung, gegen die das in allen anderen Opern Geleistete meist grell absticht. Hier das vieux jeu im schlimmsten Sinne, dort wenigstens das Morgenrot einer neuen Kunst, die allen lächerlichen Unsinn, alle Konvention aus der Oper auszumerzen trachtet. Seit Wagner sind unsere Sinne viel zu sehr geschärft für dergleichen, als daß dieser Unterschied auf die Dauer nicht unerträglich wirkte. Was dem einen recht, ist überdies dem anderen billig: man widme allen Bühnenwerken die gleiche Aufmerksamkeit oder führe sie überhaupt nicht auf. Wenn ich aber dabei in erster Linie an unsere Hofbühne denke, so geschieht es, weil ich es für ein nobile officium halte, in einer so tiefgreifenden reformatorischen Bewegung an der Spitze zu schreiten.

Opernregie

Zur Frage der Opernregie hat ein Fachmann Stellung genommen, dessen Ansichten für uns von aktueller Bedeutung sind. Hans Gregor, Direktor der Komischen Oper in Berlin, hat sich öffentlich über die Aufgaben des modernen Opernregisseurs ausgesprochen, und bei der Wichtigkeit, die diesem Thema zukommt, bei der Rolle, die Herr Gregor in unserem Theaterleben spielt, dürfen seine Äußerungen nicht unbeleuchtet bleiben.

Zunächst ist es in hohem Grade erfreulich, einmal einem Theaterdirektor zu begegnen, der über solche Fragen ernstlich nachdenkt und gewillt ist, mit der herkömmlichen Tradition zu brechen. Dem Leiter der Komischen Oper ist auch ohne weiteres beizupflichten, wenn er den Tiefstand der Regiekunst in der Oper im Vergleich zu der Regiekunst des modernen Schauspiels beklagt, wenn er die übliche Schablone verwirft und hinter dem Zaun eingewurzelter Vorurteile unbebautes und vielversprechendes Neuland vermutet. Auf dem Gebiete der Operninszenierung ist, wenn man vom rein Dekorativen absieht, noch so gut wie alles zu tun. So viel Treffendes aber Hans Gregor auch im einzelnen hierüber bemerkt, der Haupttenor seiner Ausführungen erscheint mir dennoch anfechtbar und, soweit die darin niedergelegten Anschauungen in die Praxis überführt werden sollten, gefahrdrohend.

Die Forderungen Gregors laufen im wesentlichen auf zweierlei hinaus. Erstens: der Kapellmeister hat bei der Inszenierung nichts dreinzureden; er soll sich um seine Musik kümmern. Zweitens: der Regisseur hat ausschließlich nach dramatischen, nicht nach musikalischen Gesichtspunkten zu verfahren; wo sich beide nicht vereinen lassen, hat die Musik zurückzutreten, denn die Oper ist vor allem ein dramatisches Kunstwerk.

Zunächst frage ich mich: wo in deutschen Landen ist der Kapellmeister, der sich einer ungünstigen Beeinflussung der Inszenierung schuldig macht, der überhaupt ernstlich und prinzipiell eine solche Beeinflussung versucht? Bisher hat man den Herren am Pult eher eine zu geringe Teilnahme an den Bühnenvorgängen vorzuwerfen gehabt, eine zu einseitige Auffassung ihrer Aufgabe. Die Erkenntnis, wie segensreich sie auch auf der Bühne wirken könnten, ließ bekanntlich Richard Wagner zu der Meinung gelangen, der Kapellmeister sei eigentlich der am

meisten Berufene, in der Oper die Regie zu führen; die szenische und musikalische Leitung müsse in einer und derselben Hand liegen. Diese Forderung ist in der Praxis schwer erfüllbar, eine rein ideelle; aber in ihr Gegenteil dürfte sie heutzutage doch nicht mehr verkehrt werden! Die Oper arbeitet mit einer viel durchgesiebteren Literatur als das Schauspiel; was sie darzustellen hat, sind fast ausschließlich Meisterwerke in ihrer Art. Deshalb kann hier die Regiekunst weit weniger Sondertriumphe feiern. Der wahrhaft dramatische Komponist hat in seinen Tönen alles vorgezeichnet, auch das Mienenspiel, auch die Stellung und Gebärde, das Bühnenbild. Sie herauslesen kann nur, wer das volle Verständnis dieser Töne besitzt. Deshalb können umgekehrt Männer, die wie Muck, Strauß, Mottl, Mahler und andere das musikalische Drama im Geiste tragen, dem Regisseur nur richtige, beherzigenswerte Winke geben, und sie ausschalten, hieße die Inszenierung aufs schwerste schädigen. Tatsächlich sind ja auch die wenigen bisher erreichten Fortschritte unserer Opernregie weit mehr der gelegentlichen Initiative von Musikern, besonders solcher, die durch Wagner beeinflußt waren, als berufsmäßigen Regisseuren zu danken. Aus meiner eigenen bescheidenen Dirigentenerfahrung kann ich anführen, daß ich stets im Kampfe gegen den Regisseur einen natürlicheren Darstellungsstil, und zwar aus musikalischen Gründen befürwortet habe. Andererseits sind mir Beispiele, in denen die Musik eines Meisters der dramatischen Wahrheit im Wege stünde, völlig unbekannt. Man darf hier nicht an gewisse italienische Opern denken, denn da liegt die Unnatur schon in den Worten, in den Situationen; und auch da läßt sie sich um so eher überwinden, je enger und verständnisvoller man sich der Musik anschließt. Wenn freilich die Kunst des Regisseurs darin gipfelt, daß er die Stimmgattungen des Chores auseinanderreißt, das Menschenmaterial nach Größe, Schönheit oder persönlicher Beliebtheit ordnet und etwa zwei Altistinen rechts hinten auf einen Hügel, die übrigen anderthalb links vorn an die erste Kulisse stellt, dann muß allerdings der Kapellmeister gegen eine solche „Inszenierung" Protest erheben.

Einleuchtender erscheint auf den ersten Blick die andere These Gregors. Zwar braucht man nur den „Tristan" zu hören, um an der jetzt so beliebten Behauptung, die Oper sei in erster Linie Drama, irre zu werden; doch auf diese prinzipiellen Streitfragen wollen wir uns hier nicht einlassen. Zugegeben, daß die Regie vor allem auf

die dramatische Wirkung abzielen muß. Aber bis zu welcher Grenze, und mit welchen Mitteln? Sowie man die Beispiele Gregors liest, wird die Sache bedenklich. Herr Gregor fürchtet, ein Sänger, der einen gebrochenen, niedergeschlagenen Menschen darzustellen hat, könnte einen hohen Ton in die Luft schmettern, um die „musikalischen" Leute (und natürlich auch den bösen Kapellmeister) zu entzücken. Die Besorgnis ist grundlos: kein Komponist der Welt, der diesen Namen verdient, hat einen so zu singenden Ton in einer solchen Situation vorgeschrieben. Oder: eine Sängerin, die in einer ergreifenden Szene zu weinen hat, fühlt sich durch die Musik in ihren Gefühlsäußerungen geniert. „Bitte, Herr Kapellmeister, wie viel Takte Pause hat die Dame?" (NB. schlimme Frage für einen Opernregisseur!) „Fünf." „Also geben Sie ihr zehn!" Nehmen wir die Briefszene der Traviata. Wie rührend, wie erschöpfend, aber wie präzis zugleich malt hier die Musik das Schluchzen der Unglücklichen. Intensiver, als es irgend ein Nachempfinder vermöchte, hat hier Verdi die Gefühle der Handelnden mitdurchlebt. Das unheilvolle Prinzip Gregors auf diese und ähnliche Szenen angewendet wäre geradezu entsetzlich, würde der Willkür und dem Ungeschmack, dem gröbsten Dilettantismus die Tür öffnen. Eine Sängerin, die „sich absolut nicht in das ihr vom Komponisten vorgeschriebene Zeitmaß zu schicken" versteht, die „innerlich nicht fertig ist, wenn sie musikalisch fertig sein sollte", eine solche Sängerin hat ein Operndirektor einfach von der Probe zu schicken.

Nein, das ist nicht der Weg zu dem richtig erkannten Ziele! Nicht gegen die Musik, sondern nur mit der Musik ist es zu erreichen. Bayreuth bietet das glänzendste Beispiel dafür. Wichtiger noch als die konkreten Ausgestaltungen Wagnerscher Werke selbst sind die allgemeinen Lehren, die man aus ihnen ziehen kann, und die es nur auf andere Verhältnisse anzuwenden gilt.

Dabei wird es freilich ohne Konzessionen, auch von seiten der dramatischen Forderung, niemals abgehen. Die Oper ist nun einmal ein Kunstwerk, das mehr als jedes andere auf allerhand Konventionen beruht. Sie wäre ästhetisch ein Unding, wenn die Musik, die von uns das Eingehen auf diese Voraussetzungen verlangt, in ihrer idealisierenden Tendenz nicht zugleich die Macht hätte, uns darüber hinwegzutäuschen. Eine weitere Schwierigkeit wird es immer bleiben, daß der Opernregisseur mit Darstellern zu arbeiten hat, die in erster Linie

nicht auf Grund ihrer dramatischen, sondern ihrer musikalischen Begabung zur Teilnahme berufen sind. Damit verschiebt sich naturgemäß der Standpunkt, damit scheiden gewisse Ansprüche, die wir an ein Schauspielerensemble stellen dürfen, von vornherein aus.

Nächst Bayreuth haben namentlich auch Possart in München (durch seine Mozart-Inszenierungen) und Carré in der Pariser Opéra Comique vielfach Mustergültiges geschaffen. Endlich sind, wie schon erwähnt, von deutschen Dirigenten, besonders wo sie, wie in Wien oder Karlsruhe, zugleich die artistische Leitung der Bühne in Händen hatten, manch fruchtbare Anregungen ausgegangen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn man, anstatt solche Vorbilder zu nützen und ihre Fäden fortzuspinnen, die Entwicklung der modernen Opernregie auf abenteuerliche Abwege zu lenken versuchte.

Unzeitgemäße Bekenntnisse

Von den pomphaft angekündigten Ereignissen, die sich 1903 zur Zeit der Wagner-Festtage in Berlin abspielen und nichts Geringeres als die gesamte internationale Musikwissenschaft in ihr Bereich ziehen sollten, ist schließlich nur der „Musikpädagogische Kongreß" zur Tatsache geworden. „Kongreß" —! Wer die nicht gerade stattliche Zahl von vorzugsweise Berliner Musiklehrern und Lehrerinnen gesehen, den gemütlichen Ton gehört hat, in dem die Versammlungen geleitet wurden, der wird diese Bezeichnung etwas stolz gefunden haben. Indessen, manch gutes Wort wurde gesprochen, mancher Wunsch, manche Klage mit überzeugungsvoller Wärme vorgetragen. Kann den Beratungen, die zum Zusammenschluß eines „Musikpädagogischen Verbandes" führten, trotzdem die Bedeutung eines Ereignisses nicht zugesprochen werden, so liegt das, meines Dafürhaltens, an der Tendenz, die in ihnen zutage getreten ist.

Was wollte der Kongreß? Die Kommission, der die Vorarbeit oblag, hatte eine bunte Menge von Fragen aufs Programm gesetzt. Gerade Dinge, die durch ihre praktische Bedeutung zu erörtern von allgemeinem Interesse gewesen wäre: Klärung der Begriffe in schwankenden Bezeichnungen der Musiklehre, Anbahnung eines einheitlichen Honorarsatzes, Einrichtung einer Stellenvermittlung usw.,

wurden dem nächsten Kongreß überwiesen. Als das, was den Herrschaften am meisten am Herzen lag und was wohl die eigentliche Triebfeder ihres Handelns gewesen, stellte sich der Wunsch nach einer zunftmäßigen Gestaltung des Lehrerberufes heraus. Man will die freie Konkurrenz eindämmen, unliebsame Elemente von sich abschütteln, den Pädagogen durch Diplomierung abstempeln. Seit Jahren macht sich eine Bewegnng bemerkbar — sie hat ihren Sitz in Berlin —, die nach dem Staate ruft. Da aber der Staat vorläufig noch keine Lust zeigt, einzugreifen, will man nun aus der Mitte der Genossen einen „Senat" bilden, von Standes wegen Prüfungen einsetzen und Zeugnisse verleihen. Das urteilslose, oft betrogene Publikum soll geschützt werden durch Bestimmungen, die des Lehrers Befähigung künftighin garantieren und allen Pfuschern das Handwerk legen.

Von vornherein ist zweierlei zuzugeben. Alle Bestrebungen, die die Hebung des fachlichen und allgemeinen Bildungsniveaus und damit der sozialen Stellung des Musiklehrerstandes bezwecken, sind gewiß freudig zu begrüßen. Und ist es möglich, diesen idealen Zweck durch Prüfungen zu erreichen, so waren die lautgewordenen Vorschläge (von Einzelheiten wollen wir hier absehen), wie solche Prüfungen etwa beschaffen sein müßten, wohl erwogen. Ich meine aber, die ganze Bewegung geht von einer Voraussetzung aus, die gar nicht zutrifft, die zum mindesten von vielen mit Recht beanstandet werden wird. Ist wirklich eine Prüfung imstande, die gewünschte Garantie zu leisten, in der Weise, daß die Diplomierten das Vertrauen der Unterrichtsuchenden verdienen, die Zurückgewiesenen oder nicht zur Konkurrenz Erschienenen notwendig der Berechtigung zur Ausübung des Berufes ermangeln?

Die Redner und Rednerinnen hielten sich alle an das Beispiel des übrigen Lehrerstandes. Warum, so fragten sie, soll das, was bei dem Lehrkörper der wissenschaftlichen Schulen als selbstverständlich gilt, nicht auch vom Musiker verlangt werden? Meine Antwort lautet: weil in der freien Kunst das Verhältnis von Schüler und Lehrer anders geartet ist und den Vergleich nicht zuläßt; weil es hier nicht auf die allgemeine Norm, sondern immer nur auf das Persönliche ankommt, und weil sich die pädagogische Begabung in diesem Sinne überhaupt nicht durch eine Prüfung feststellen läßt. Und dann: gerade in der Musik ist das Verstehen wenig, die Nachahmungsgabe alles. In ihr

fragt sichs gewöhnlich mehr nach dem Schüler als nach dem Lehrer. Verfolgen wir doch den Werdegang der großen Meister; wie selten treffen wir auf wirklich gute Lehrer, wie viele wären vielleicht bei einer Prüfung durchgefallen, deren Name durch ihre Schüler in der Geschichte lebt! Ich glaube auch nicht, daß das Publikum sich in dem Maße von Zeugnissen beeinflussen läßt. Vertrauen oder Sparsamkeit — das sind zumeist die ausschlaggebenden Faktoren bei der Wahl der Lehrer. Wenn ich zum Beispiel das Violinspiel erlernen wollte, ich würde viel eher den Umgang des kleinen Wunderknaben Vecsey, oder eines Zigeuners, der vielleicht in einem Nachtcafé spielt, aufsuchen, als mich in die Hände eines von der erträumten Prüfungskommission Empfohlenen begeben. Das Wichtigste wird nie amtlich beglaubigt werden können; dagegen werden viele, die sich dem Examen nicht stellen wollen oder können, zu Unrecht für unbefähigt gelten. Die Maßregel würde gewissen Kreisen zweifellos in sozialer und materieller Hinsicht zustatten kommen, aber sie würde eine große Ungerechtigkeit schaffen helfen. Des Restes Freiheit, den wir noch mit den Spielleuten des Mittelalters gemein haben, sollte man sich doch nicht mutwillig begeben. Vielleicht kommt die „Hilfe" des Staates noch früh genug.

Der Schaden, den Unbefugte verursachen, ist auch gar nicht so groß, wie man ihn auf dem Kongreß hinstellen wollte. Und hier berühre ich einen tieferliegenden Grund, der mich von der Teilnahme an solchen und ähnlichen Strebungen fernhält. Das echte Talent trifft keine Schädigung, das ringt sich durch alle Verhältnisse durch, und nur, wenn es das vermag, ist es zur Kunstübung berechtigt. Wer beklagt, daß die Tausende, die sich zur Musik drängen, durch das Lehrerproletariat in ihrem Fortkommen gehemmt oder gar abgeschreckt werden, der fördert das schlimmste Übel: die Sucht, das Niveau zwar im Durchschnitt auf anständiger Höhe zu halten, es aber dem Ansturm der Massen bequem erreichbar zu machen. In unseren Tagen ist die Musikübung zu einer Industrie geworden; fast alle neuen Erscheinungen innerhalb des musikalischen Lebens wirken bewußt oder unbewußt darauf hin, diese Industrie nach Kräften auszubeuten. So häufig ist auf das Unproduktive unserer Zeit hingewiesen, auf das Fehlen großer führender Geister, nach einer Epoche unerhörten Aufschwungs. Auch auf dem Gebiete der ausübenden Tonkunst denkt man nicht ohne Neid

an die Vergangenheit zurück, die einen Liszt, einen Joachim, einen Bülow und Rubinstein, kurz große Persönlichkeiten werden und wachsen sah. Vielleicht steht das mehr, als man denkt, in ursächlichem Zusammenhang damit, daß jetzt alles in die Breite geht. Nicht nur weniger Konzerte, nein auch weniger Konzertsäle, kleinere Räume, kleinere Chöre und Orchester, weniger Musiklehrer und infolgedessen weniger Musikschüler — das ist es, was wir uns wünschen sollten.

So — nun ist es mir entschlüpft. Wie gut, daß ich im Unterrichten nur ein Outsider bin! Meine Aussichten, von der Prüfungskommission diplomiert zu werden, habe ich mir durch diese Bekenntnisse für immer verscherzt.

Moderne Kunstpuritaner

Unter dem Titel „Stilreine Programme" hat Dr. Baberadt einen Artikel veröffentlicht, dessen ehrliche Begeisterung und ernster Standpunkt künstlerischen Dingen gegenüber gewiß nur sympathisch berühren können, der aber durch seine ganze Tendenz wie durch einzelne Behauptungen zu ununterdrückbarem Widerspruch herausfordert. Zweifellos hat der Verfasser Recht, wenn er unser Konzertwesen reformbedürftig nennt; auch streift er mit der Programmfrage sicherlich einen nicht unwichtigen Punkt. Die Art jedoch, wie er Abhilfe schaffen möchte, scheint mir geeignet, nur noch mehr Verwirrung anzurichten und ein Übel durch das andere zu verdrängen. Das Wort „stilrein" ist ein Schlagwort geworden und schon als solches unheilvoll. Ein sonderbar schulmeisterliches Zelotentum droht sich seiner zu bemächtigen, um aus dem Konzertsaal den letzten Rest naiven Genießens zu verjagen. Worunter wir leiden, das sind ganz andere Dinge als der Stil der Programme, soviel dieser häufig auch zu wünschen lassen mag. Dem sinnlosen Treiben eines durch ungesunde Verhältnisse großgezogenen Künstlerproletariats und der geschäftlichen Ausbeutung des öffentlichen Kunstinteresses einerseits, der Heuchelei und dem Cliquenwesen andererseits wird man mit stilreinen Programmen ja doch nicht steuern. Dagegen läuft man Gefahr, einen Bildungsdünkel zu fördern, dessen kunstfeindliche Regungen im Zeitalter der Programmbücher Nachdenklichen eigentlich nicht entgangen sein sollten.

Auf das Anfechtbare der eingestreuten historischen Bemerkungen

des Artikels will ich nur nebenbei verweisen. Ich glaube nicht, daß man „erst durch die Oper" dazu kam, „sich ästhetisch nachdenkend mit der Musik zu beschäftigen", so wenig wie ich die Wurzeln der Oper „bis in die Kirchenmusik des Mittelalters" zu verfolgen, oder in der venetianischen Opernsymphonie den Übergang zum „Konzert" zu erblicken vermag. Von einem Konzertsaal „nach Beethoven" kann man vollends nicht sprechen, weil es vor Beethoven einen Konzertsaal in unserem Sinne überhaupt nicht gab, Veranstaltungen aber wie etwa Adam Hillers „Großes Konzert" (das spätere „Gewandhaus") in Leipzig eher alles andere als „Virtuosenmarkt" waren. Indessen hier interessieren uns nur die ästhetischen Auslassungen des Verfassers. Sie gipfeln in dem Bekenntnis, daß die kulturelle Bedeutung öffentlicher Aufführungen in dem „Hinauferziehen" des Publikums liege. Demgemäß sei für jedes Programm ein „Leitgedanke" zu fordern, bei Orchesterkonzerten müsse der Schwerpunkt im Symphonischen ruhen, Solistennummern aber seien „mit einem Griffe auszureißen". Denn mit dem Virtuosentum höre die Kunst auf. (!) Durch Zusammenstellung der Werke und Komponisten nach Art oder Nation soll dem Hörer „Verständnis" und „Übersicht" über die Geschichte beigebracht, sein „Urteilsvermögen" geschärft werden. — Armer Hörer!

Herr Dr. Baberadt steht nicht allein mit solchen Forderungen. Sein Ruf wird vielfaches Echo wecken, und es ist zu fürchten, daß unsere Puristen bald allerorten an der Arbeit sein werden. Freilich an einer voraussichtlich vergeblichen Arbeit. Denn, wie es in jenem Artikel heißt: „Was sich heute breit macht wie der Frosch auf güldenem Stuhl, wird morgen doch in den Sumpf zurückgestoßen." Wir aber, die wir über das Wesen des Konzertes anders denken, denen eine so pädagogisch-tendenziöse Auffassung nicht behagt, wir wollen uns zusammentun und demgegenüber betonen: daß der Hörer nicht im Konzertsaal sitzt, um zu lernen oder gar zu urteilen, sondern einzig allein, um zu genießen. Mit Schrecken haben wir die Zahl der „historischen", der „Sonaten-", der X- oder Y-Abende anwachsen sehen; wir haben nachgerade genug von einer Richtung, die, das Podium mit dem Katheder verwechselnd, soweit nicht der vielgeschmähte Virtuose in die Bresche springt, doch nur Langeweile züchtet. Wir halten mit Goethe die Aufgabe, „einen Abend lang angenehm zu unterhalten", durchaus für keine der Kunst unwürdige

und meinen, daß neben reinen Orchesterkonzerten auch das Auftreten des Solisten im symphonischen Rahmen sehr wohl seine ästhetische Berechtigung haben kann. Dergleichen Programme haben oft genug Männer aufgestellt, denen die Stilfanatiker künstlerisches Feinempfinden nicht werden absprechen wollen. Und wenn ich mich hier zum Verteidiger einer allem doktrinären Schematismus abholden Praxis mache, so darf ich mich auf keinen Geringeren als Richard Strauß berufen, der sogar soweit geht, die Sonate überhaupt aus dem Konzert zu verbannen, und mir gegenüber einmal bedauerte, daß man nicht lieber, wie zu Liszts Zeiten, brillante Phantasien über Opernthemen und dgl. spiele. Solcher Standpunkt ist immerhin natürlicher als das Gerede von „Ewigkeitswerten" und der Ärger über die — gestehen wir es uns doch! — selbstverständliche Rücksichtnahme auf das Vergnügen der verächtlich als „zahlendes Publikum" bezeichneten Menge. Wie anders haben unsere großen Meister in diesem Punkte gedacht! Und es hat nicht den Anschein, als ob der Wert der Konzerte oder die Andacht der Hörer seither zugenommen hätte.

Was von einem Programme verlangt werden muß, ist Geschmack und Feinfühligkeit in der Abmessung der Wirkungen. Dafür gibt es keine feststehende Norm, und lediglich ästhetische Gesichtspunkte (zu denen auch das Prinzip der Abwechslung gehört) dürfen dabei maßgebend sein. Der Verfasser der „Stilreinen Programme" verspricht sich von seinen Reformen eine Verinnerlichung des Kunstempfindens; ich sehe im Gegenteil eine neue Gefahr der Veräußerlichung. Es wird da Dingen, die mit der Hauptsache, dem Kern des Kunstgenusses, nichts zu tun haben, ein viel zu hoher Wert beigelegt, eine Erscheinung der Zeit, die sich übrigens in mannigfacher Gestalt wiederholt. Mit dem stilreinen Programme kann auch der Stümper sich einen Schein von Wichtigkeit geben und unser Interesse mißbrauchen. Im Konzert darf mit Fug und Recht das Wie über das Was gestellt werden (ein gut gespielter Walzer hat mehr Berechtigung als eine schlecht gespielte Sonate), und die Persönlichkeit des Künstlers ist oft alles. Es stünde besser um unser öffentliches Musizieren, wenn man sich das wieder offener eingestehen und nicht das Heil in allerhand Remeduren der äußeren Darbietungsformen und in einer vornehmtuenden Wissenschaftlichkeit suchte, die das, worauf es im letzten Grunde ankommt, eher zu verschleiern als hervorzuheben geeignet ist.

Hoffentlich werde ich ob solcher Anschauungen nun nicht ohne weiteres zu den Banausen gerechnet, die für die Feinheiten einer Vortragsordnung keine Empfindung haben. Vor dem Verdacht, ein „Konzerthabitué" zu sein, bin ich wohl aus naheliegenden Gründen geschützt. Bleibt schlimmstenfalls der „Beckmesser" auf mir haften, den ich gern hinnehme für das Vergnügen, unbeirrt von dem hohen Ton der Programmreformer, einmal der Herzensmeinung vieler einen ungeschminkten Ausdruck zu geben.

In Prag

Das hunderttürmige Prag ist eine düstere Stadt. So interessant die alten Bauten sind, die ineinander geschachtelten Häuser mit ihren Durchgängen, ihren breiten Treppenfluren, den oft seltsamen Galerien und Vorbauten: ihr Anblick hat nichts Anheimelndes, geschweige denn Reizvolles. Man fühlt sich fast bedrückt, wenn man lange in diesen Straßen wandelt; keine hellen und farbenfreudigen Töne unterbrechen das eintönige Grau, fast Schwarz der Altstadt; selbst der Graben mit seinen eleganten Läden gewinnt nur bei abendlicher Beleuchtung ein freundlicheres Aussehen. Was der Fremde an Sehenswürdigkeiten aufzusuchen pflegt, ist nur geeignet, diesen Eindruck noch zu erhöhen. Der Hradschin mit seiner von den schaurigen Erinnerungen einer barbarischen Zeit umsponnenen Dalibor-Ecke, der alte Friedhof, den ein Wald von verwitterten Grabsteinen deckt, die Reste des einstigen Ghettos, die ehrwürdige Karlsbrücke — alles freudlos und finster, finster wie die umgebende Natur, die selbst, wenn keine Novembernebel herrschen, nicht allzuviel Reize bietet, finster wie die Gesichter der tschechischen Einwohner, wenn man sie in deutscher Sprache um eine Auskunft bittet.

Und in dieser Stadt schlägt ein musikalisches Herz. Prag hat in der Geschichte der Tonkunst mehr als einmal eine Rolle gespielt, so manche Erinnerung an große Meister haftet hier, und die Bevölkerung Böhmens genießt nicht grundlos den Ruf, die besten Musikanten aus ihrer Mitte zu stellen. Es ist, als ob alle Lebensfreudigkeit, das Bedürfnis nach Licht und Luft sich in die Welt der Töne geflüchtet hat. In jeder Kneipe, wo eine Fidel erklingt, merkt

man die eigentümliche Begabung der Leute, und man vergißt dann die düstere Umgebung, man glaubt sich nach Italien versetzt, dessen Baumeister so vielfach an diesen finsteren Häusern mitgeholfen haben.

Mein Hauptinteresse galt natürlich dem böhmischen Nationaltheater. Gern hätte ich dort das Werk eines autochthonen Komponisten gehört, einen Smetana oder Dvořák. Der Zufall ließ mich auf den Eugen Onégin von Tschaikowsky treffen; die verwandte slawische Art der Russen bot immerhin der Beurteilung einen Maßstab. Was mir am meisten auffiel, war der prachtvolle Klang des Orchesters, im besonderen der Geigen, die Wärme und Lebendigkeit, mit der phrasiert wurde; nächstdem die sinnvolle Ausstattung auf der Bühne und die gute Regie. Es wirkten keine hervorragenden Kräfte an diesem Abend, wohlgeschulte, doch kleine, zum Teil nicht mehr frische Stimmen, aber das Ganze ging ausgezeichnet und erzeugte im Hörer die richtige Stimmung. Das Böhmische klingt übrigens gesungen nicht schlecht, trotz der vielen Konsonanten. Die Sänger wissen es offenbar sehr weich zu behandeln.

Das Nationaltheater als Gebäude ist dem deutschen Landestheater entschieden überlegen; es ist vornehmer, solider, es hat mehr Stil und mehr Intimität. Will man aber die Institute in ihrer künstlerischen Bedeutung vergleichen, so glaube ich, trotz mancher Vorzüge, namentlich im Orchester, die die ältere Kultur der Böhmen aufweist, daß dem Landestheater vielleicht der Vorzug gebührt. Hier herrscht ein reger künstlerischer Geist, der Horizont ist naturgemäß freier, da ihn keine nationale Fesseln beengen.

Obgleich natürlich die Premiere,*) die meine Reise nach Prag veranlaßt hatte, das Ereignis war, um das sich alles Interesse in diesen Tagen drehte, mochte ich es doch nicht unterlassen, mich auch sonst in Prag umzusehen. Die Stätten mußte ich aufsuchen, die jedem Musiker am heiligsten sind, geweiht durch die Erinnerung an die Zeit, wo Mozart hier seinen Don Juan vollendet, einstudiert und aufgeführt hat. Das alte Theater ist noch ganz so erhalten wie in jenem denkwürdigen Jahre 1787. Man zeigt noch die Stelle im Orchesterraume, dicht an der Rampe, wo Mozart gestanden haben soll. Diese Überlieferung würde allerdings der Annahme widersprechen, daß er nach

*) Eugen d'Alberts „Tiefland".

der Sitte der Zeit seinen Platz am Flügel gehabt hätte. Auch das Haus ist noch erhalten, in dem er damals gewohnt, und aus dessen Fenstern er sich mit dem gegenüber im Gasthof logierenden Textdichter da Ponte unterhalten konnte. Eine Tafel ist angebracht, aber die Zimmer dienen profanem Gebrauche.

Die wertvollste Erinnerung an Prag knüpft sich an eine Ausfahrt, die ich die Freude hatte, mit Meister d'Albert gemeinsam zu unternehmen. Es trieb uns, das ehemalige Landhaus der Madame Duschek aufzusuchen. Dort, bei der befreundeten Sängerin hatte Mozart so manchen Tag verbracht, in ihrem Garten ging er sinnend und komponierend spazieren, in ihrem Hause läßt die Tradition ihn, von den Freunden eingeschlossen, die Ouvertüre zu Papier bringen. Die Nacht brach bereits herein, als uns ein Fiaker in die Vorstadt Smichow zur Bertramka (so heißt das Gut) brachte. Trotzdem konnte man den reizvollen Gegensatz wahrnehmen zwischen der ländlichen Abgeschiedenheit des kleinen Anwesens, das seinen Charakter gewahrt hat, und dem großstädtischen Treiben der Straße, von der man nur hundert Schritte abzubiegen braucht, um in diese plötzliche Stille zu gelangen. Eine freundliche alte Dame, die jetzige Besitzerin, empfing uns und führte uns trotz der späten Stunde noch ins Innere. Mit großer Pietät ist erhalten, was noch zu erhalten war. Von den beiden Gemächern, die Mozart bewohnt hat, ist das eine durch einen Dachstuhlbrand zerstört und neu aufgeführt worden; das andere aber, wahrscheinlich sein Schlaf- und Arbeitszimmer, ist bis auf das Mobiliar in dem Zustand, in dem es der Meister verlassen hat. Die niedrige Decke, die grüne auf Leisten gespannte Tapete, die auffällig kleinen Türen, der Kamin und der eingelegte Fußboden, alles deutet auf Rokokogeschmack und ruft uns die Zeit und den Mann vor Augen. Es ist ein bescheidenes, aber trauliches Milieu, in dem wir uns einen Mozart gern am Werke vorstellen. Wir durften unseren Gedanken nicht zu lange nachhängen — auch mein Begleiter stand ganz unter dem Eindruck dieser stummen Zeugen einer uns allen teuren Vergangenheit —; noch die Pflicht dem „Fremdenbuch" gegenüber erfüllt, und wir waren wieder draußen in der Finsternis des kalten und regnerischen Novemberabends.

Es gibt so viele „historische" Räume und Stellen, die man auf Reisen pflichtschuldigst aufsucht, wo man sich in die Vergangenheit zurückzuträumen, das Andenken eines Großen wachzurufen versucht.

Nie ist mir das besser gelungen als in der abgelegenen stillen Bertramka. Hier kommt die Stimmung ungewollt, hier wird man durch kein Arrangement, durch keinen schwatzenden Kastellan gestört. Hoffentlich ist dafür gesorgt, daß kein Verkehrs- oder Verschönerungsbedürfnis hier ein Opfer verlangt, und dieser Raum in derselben pietätvollen Weise wie bisher erhalten bleibt. Wer nach Prag kommt, versäume nicht, ihn aufzusuchen.

Eine Wagner-Woche

„Warum feiern wir in diesen Tagen Richard Wagner? Liegt ein äußerer Anlaß dazu vor? Gedenken wir eines bedeutsamen Tages aus seinem Leben oder Wirken? — Nein, nichts von alledem —.“

Mit diesem offenen Geständnis leitete der „Verein zur Förderung der Kunst“ die Programme von Konzerten ein, die er und eine Volkskunstkommission (schreckliches Wort!) an verschiedenen Stellen der Stadt als „deutsche Wagner-Woche“ darboten. Man kann die Musikmacherei wohl nicht schärfer kennzeichnen, als es hier durch die Feststellung ihrer Unmotiviertheit geschehen ist. Die Enthüllung eines Denkmals, das ein Privatmann Richard Wagner setzt, dient als Vorwand für ein Dutzend Konzerte, in denen alles Mögliche zur Aufführung kommt! Eine Sentenz des Meisters, den man ehren will, wird jetzt besonders häufig zitert; sie lautet: „Deutsch sein, heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben.“ Man wird nun nicht behaupten können, daß in diesem Falle die Musik um ihrer selbst willen gemacht wurde.

Das Programm, dem ich obige Worte entnommen, begnügt sich natürlich nicht mit dem Zugeständnis, daß ein Anlaß, Wagner so ausgiebig zu feiern, eigentlich gar nicht vorlag; es sucht das inkonsequente Vorgehen der Kunstförderer zu rechtfertigen und stützt sich dabei nicht ungeschickt auf ein gewissermaßen ethisches Moment. Die Idee, die Denkmalsweihe mit einer Reihe musikalischer Aufführungen zu belasten, war von dem Komitee der Feier ausgegangen. In der praktischen Ausführung war daraus ein Unternehmen für die höheren Gesellschaftskreise geworden; wer nicht zu den Begüterten gehört, blieb von der

Teilnahme ausgeschlossen. Das dünkte dem Verein zur Förderung der Kunst gerade bei einer Wagner-Feier unerträglich. Der Meister, der wie kein anderer, das Bürgertum in Tönen verherrlicht, der in seinen Schriften die Begriffe „Kunst“ und „Volk“ stets aufs innigste zu verknüpfen suchte, durfte bei dieser Gelegenheit durch keine Schranke, die Protzentum und dünkelhafte Eitelkeit zogen, der Begeisterung seiner Anhänger entrückt werden. Wenn Wagner schon einmal gefeiert werden soll, dachte der Verein, dann muß die Feier auch eine volkstümliche sein, und flugs inszenierte er seinerseits Konzerte, deren Besuch auch dem einfachen Manne sich ermöglichte.

Gewiß ist der Gedanke, der die Veranstalter leitete, ein schöner und richtiger, aber über die notwendige Voraussetzung, daß solche Aufführungen innerlich berechtigt sein müssen, kann leider auch er nicht hinweghelfen. Es sind eben ein paar Konzerte mehr, die gegeben worden; die Billigkeit der Eintrittspreise und die Minderwertigkeit der Darbietungen stellten noch immer keinen Zusammenhang mit der Wagner-Sache her, trotz aller schönen Worte und löblichen Absichten. Als Gewinn betrachte ich lediglich, daß man nach dem Vortrag der wundervoll warmherzigen Grabrede Wagners am Sarge Webers den damals (1844) komponierten, ziemlich unbekannten Männerchor, ein nicht bedeutendes, aber echt Wagnerisches Stück im Stil der Tannhäuser- und Lohengrinchöre, zum erstenmal zu hören bekam.

Aus der kurzen Ansprache, die der Vorsitzende des Vereins an die Zuhörer hielt, tönte deutlich heraus, wie geflissentlich man sich auf dieser Seite in Gegensatz zu dem Unternehmen des Denkmalkomitees bringen wollte. Und doch ist es im Grunde genommen hier wie dort dieselbe Sache, dieselbe Überschätzung, derselbe Mißgriff in künstlerischer Hinsicht. Der Redner betonte gegenüber dem internationalen Charakter der Denkmalsweihe so emphatisch das Deutschtum. „Darum lassen wir ihn“ (den Meister), so wurde der Zuhörer im Programm belehrt, „durch seine eigenen Werke sprechen und gedenken zugleich auch all der großen deutschen Künstler, die ihm vorausgegangen sind . . .“ und a tempo setzte das erste Konzert mit Werken von Andrea Gabrieli und Giovanni Pierluigi da Palestrina ein! Aber wäre selbst der angekündigte Standpunkt gewahrt geblieben — die historischen Konzerte, die Wagners Erscheinung aus der Vergangenheit konstruieren möchten, blieben überaus mißliche Versuche. Die Dar-

stellung eines solchen Gedankens ist denn doch weit schwieriger, als es sich eine oberflächliche Betrachtung träumen läßt, und noch ist wohl kaum die Zeit gekommen, wo ein solcher Rückblick mit Sicherheit entworfen werden könnte. Man wird an das Thodesche Programm erinnert und darf sich mit Recht fragen, ob nicht Marschner, Spontini, selbst Meyerbeer denn doch in engerer Beziehung zu Wagner stehen als eine altitalienische Orgelkanzone oder der Kanon aus Beethovens Fidelio. All diese Zusammenstellungen sind nichts als der Ausfluß der jetzt herrschenden Parteianschauung, diktiert von der Rücksicht auf die Neigungen Wagners und der ihm Nahestehenden. Es ist, als ob man den Meister auch im Grabe nicht ärgern wollte. Eine derartige Betrachtungsweise ist menschlich begreiflich, aber nicht „historisch".

Was übrigens die Popularisierungsfähigkeit der Kunst betrifft, habe ich so meine eigenen Gedanken. Der Wunsch, das Volk zum Kunstgenuß heranzuziehen, hat gerade jetzt weite und einflußreiche Kreise in Bewegung gesetzt, und es gilt als modern, diese Bestrebungen zu unterstützen. Vielleicht ist es aber doch fraglich, ob es die idealsten Anschauungen sind, die sich dabei wirksam erweisen. Wer sich praktisch mit der Sache beschäftigt, kann sehr merkwürdige Erfahrungen machen und sehen, daß die Gegenliebe oft sehr gering ist, die dem Volksbeglücker entgegengebracht wird. Man kann sich auch des Eindrucks nicht erwehren, daß den Gebern meist wohler dabei ist als den Em pfängern. Ist es wirklich die Bestimmung der Kunst, dies Wort im höheren Sinne genommen, Allgemeingut zu werden? Eine Ermäßigung der Preise ist nicht durchführbar ohne Ermäßigung der Leistungen. Ich glaube nicht, daß die Werke unserer Meister dazu da sind, in mäßiger Ausführung zu Gehör gebracht zu werden. Wir werden schließlich wieder dahin kommen, einen möglichst aristokratischen Standpunkt einzunehmen, bei dem beide Teile, das Volk, vor allem aber die Kunst besser fahren.

Das Unerfreuliche solcher Erscheinungen wie die hier gekennzeichneten, hat mich noch in der Abneigung bestärkt, die ich von jeher gegen die aktive Teilnahme Außenstehender in künstlerischen Angelegenheiten gehegt habe. Das Musizieren soll man den Musikanten überlassen. Greifen diese nicht von selbst zu ihren Instrumenten, so fehlt auch die innere Nötigung, und man kann sich nicht wundern, wenn Ungereimtes entsteht. In Berlin hat die äußerliche Beteiligung am

Kunstbetriebe einen erschreckenden Umfang angenommen, sie hat ihn entwertet und ins Breite geführt. Und so wird es stets sein, wo von außen Einfluß auf die Entwicklung der Dinge, selbst in der wohlmeinendsten Absicht, versucht wird. Daran kann auch der Verein mit dem vielversprechenden Namen nichts ändern. Die stets gefällige Tonkunst hat am meisten unter diesen Verhältnissen zu leiden. Wünschen wir ihr, daß sie sich stark genug erweise, auch in Zukunft dem Ansturm ihrer eifrigsten „Förderer" zu trotzen!

Erfinderträume

Als ich das Architektenhaus verließ, wo Professor Hans Wagner aus Wien seine neue Notenschrift — er nennt sie „Primavistaschrift" — demonstriert hatte, war ich von sehr gemischten Empfindungen beseelt. Ich bewundere die geistige Energie und die idealistische Hingabe eines Mannes, der unter großen materiellen Opfern die Arbeit vieler Jahre der Erreichung eines Zieles gewidmet, ich bewundere die logische Schärfe, mit der er sein System durchdacht und ausgebaut hat; aber ich staune, daß ein so klarer Kopf nicht das Utopistische solchen Strebens erkennt, sich nicht bewußt wird, daß alle Kraft für eine verlorene Sache eingesetzt ist. Aber diese Wahrnehmung, die wehmütig stimmt, machen wir ja oft gerade bei echten Erfindernaturen. Sie werden von einer Idee erfaßt und prüfen nicht, ob es sich lohnt, ihr zu leben.

In einem Feuilleton Fritz Mauthners, das sich gegen sogenannte Universalsprachen wie Volapük und Esperanto wendet, fand ich den Satz: „daß eine künstliche Sprache niemals fähig sein wird, die gewordenen Sprachen zu ersetzen." Was hier von der Sprache behauptet wird, gilt auch für ihr bildliches Zeichen, die Schrift, wenn diese auch kein Naturprodukt, sondern ein Produkt des menschlichen Intellektes ist. Auch die Schrift wird und wächst aus dem Bedürfnis einer Kultur und kann nicht von dem einzelnen gemodelt werden. Das hat Herr Wagner übersehen, und davon will er jetzt, nun sein System vollendet ist, nichts wissen. Und doch brauchte er nur in die Geschichte zurückblicken. Als die Mensuralnoten die mittelalterliche Neumenschrift ablösten, da hatte auch die Musik eine innere Wandlung durch-

gemacht, ja, eine völlig neue Kunst war erstanden. Die polyphone Satzart erforderte gebieterisch auch eine Niederschrift, die den Zeitwert der Töne gegeneinander abzumessen imstande war. Und wiederum verdrängte unsere moderne Notation die Mensuralschrift, als die Komponisten, nach neuen Kunstgesetzen schaffend, mit der Praxis der Ligaturen und Proportionen, der Augmentation und Diminution nichts mehr anzufangen wußten und vor allem für die neu erblühende Instrumentalmusik einer geeigneten Fixierungsmethode bedurften. Andererseits lehrt ein Blick auf die seit kurzem gar nicht seltenen, aber noch stets gescheiterten Neuerungsversuche, wie wenig der Wille eines einzelnen in diesen Dingen vermag, und daß für eine abermalige Umwälzung von innen heraus die Zeit noch nicht gekommen ist. Je geistreicher diese Reformen ersonnen sind, desto mehr stützt ihr Mißlingen die hier vorgetragene Ansicht.

Doch sehen wir erst einmal zu, was Herr Wagner will. Vorweg sei zugestanden, daß die von ihm an den heutigen Zuständen geübte Kritik nicht ganz unberechtigt ist. Unsere Notenschrift ist von einer gewissen Kompliziertheit nicht freizusprechen; auch ist sie nicht immer konsequent, ja nicht einmal immer korrekt. Aber ich halte mich auch hier an Mauthner: diese Kritik trifft nichts Wesentliches, und die vorhandenen Mängel werden nicht allzu schwer empfunden. Ich bestreite, daß die Schwierigkeiten für den Lernenden oder der Schaden für die Kunst so große seien, wie es Professor Wagner im Interesse seiner Sache glauben machen möchte. Kein Komponist noch hat in der Notierung seiner Ideen sich behindert gefühlt, und wer überhaupt zur Musik Talent hat, beherrscht schon als Kind die Elemente der Tonschrift mit Leichtigkeit. Soll aber die Reform darauf hinauslaufen, Talentlosen den Musikbetrieb zu erleichtern, so müßte man sie gar als ein Danaergeschenk betrachten. Ist es vielleicht für die Tonkunst ein Gewinn, wenn Unbegabte noch mehr, als es ohnehin schon geschieht, zu ihr in äußere Beziehung gesetzt werden?

Herr Wagner beginnt damit, daß er die Versetzungszeichen eliminiert. Für die natürlichen Töne der diatonischen C-dur-Tonleiter verwendet er weiße (unausgefüllte) Noten, während er alterierte Töne durch schwarze Noten markiert. Nach aufwärts gerichtet bedeuten diese einen erhöhten, nach abwärts einen vertieften Ton. Die Idee erscheint, namentlich wenn man an die weißen und schwarzen Tasten des

Klavieres denkt, zunächst nicht übel; aber schon bei der enharmonischen Verwechslung hapert es. Was der Vortragende für solche Fälle vorschlug, war doch nur ein kümmerlicher Notbehelf (zum Beispiel Fisis = G mit einem Punkt auf der F-Linie davor), eigentlich eine Inkorrektheit. Und was ist schließlich gewonnen? Ein vor die Note gesetztes ♯ oder b kompliziert doch die Schrift nicht erheblich, und die Schwierigkeit, diese Zeichen, wenn sie an den Anfang der Zeile gesetzt werden, auf die betreffenden Noten zu beziehen, ist doch für einen musikalisch denkenden Menschen wirklich gleich Null. Ganz abgesehen davon, daß die alte Methode dem Auge den Sinn des Intervalles erschließt, während die neue ein äußerliches, mechanisches Verfahren darstellt.

Nun kommt die zweite Neuerung der Primavistaschrift. Da die Kennzeichnung der Intervallarten ein bisher in anderem Sinne verwendetes graphisches Mittel (die gefüllten und ungefüllten Notenköpfe) benutzt, war der Erfinder gezwungen, für die Zeitdauer der Noten auf neue Zeichen zu sinnen. Er ist auf etwas verfallen, was nach meinem Dafürhalten seinem System den Stab bricht. Der Zeitwert soll nämlich durch Raumfixierung zum Ausdruck gelangen. Auch hier liegt anscheinend ein richtiger Gedanke zugrunde. Aber wenn man die Vielgestaltigkeit der musikalischen Rhythmen bedenkt, wird die Gefahr dieser angeblichen Vereinfachung klar. In der Handschrift ist es trotz der erlaubten Wagnerschen Hilfslinien und Kommata (die dünner als die eigentlichen Taktstriche zu ziehen sind!), zumal bei polyphoner Musik, nicht möglich, Irrtümern vorzubeugen, und selbst der Druck erreicht, wie ich mich beim Studium so gesetzter Stücke überzeugt habe, durch die Verteilung stets gleicher Noten im Raume für das Auge keineswegs die Klarheit der alten rhythmischen Abzeichen. Die Hauptsache jedoch ist auch hier das psychologische Moment. Unsere gebräuchliche, von Musikern herangebildete Notenschrift gibt uns den Charakter des Stückes. Ein bewegtes Scherzo mit seinem krausen Durcheinander von Balken, Häkchen, Punkten, Bogen und Strichen mutet schon äußerlich anders an als ein in einfachen und gleichmäßigen rhythmischen Verhältnissen sich bewegendes Largo. Nicht ohne Grund haben Komponisten zuweilen langsame Tonsätze in kleinen, schnelle in großen Notenwerten geschrieben. Im Bilde schon zeigt sich etwas von der Seele des Musikstückes, von der Eigenart seines Autors. Und nun denke

man sich alles, der Übersichtlichkeit, Logik, Leichtigkeit zu Liebe fein sauber uniformiert, immer den gleichen Notenhaufen, nur sorgsamst im Raume verteilt! Welche Präzisionstechnik wird da von dem Schreibenden, welche Phantasielosigkeit von dem Lesenden verlangt! Nein, wer innerlich zu musizieren gewohnt ist, für den ist ein solcher Anblick nicht nur ernüchternd, sondern geradezu verwirrend, er erleichtert die Auffassung nicht, er erschwert sie.

Nun sagt Herr Wagner, er wolle die alte Notenschrift gar nicht verdrängen; sie solle fortbestehen; die seine sei nur eine Vorstufe für den Anfänger, der später dann die übliche lernen möge. Das scheint mir nun ganz verkehrt zu sein. Was wir für besser halten, dem wünschen wir doch auch den Sieg über das Mangelhafte, Untaugliche. Aber vielleicht ist es nur eine captatio benevolentiae. Keinesfalls ist einzusehen, warum, wenn es doch beim alten bleiben soll, wir erst eine andere Schrift erlernen sollen. Die alte Notation, deren man zur Kenntnis der Literatur nun einmal nicht entraten kann, wird doch sicher leichter in Fleisch und Blut übergehen, wenn man sich ohne Umwege und im jugendlichsten Alter an ihre Schwierigkeiten gewöhnt hat.

Herr Wagner verhehlt sich nicht, mit welchem Widerstand er zu rechnen hat, und sieht seinen schlimmsten Feind in der Macht der Gewohnheit. Er tut unrecht daran. Die Ursachen liegen viel tiefer. Seine Argumente widerlegen nicht die Gründe, aus denen unsere geschichtlich gewordene Notenschrift von willkürlichen Änderungen unbeeinflußt bleibt. Beschreitet die musikalische Entwicklung einmal wieder neue Bahnen, so wird auch die Gewöhnung nicht hindern können, daß sich die Schrift wie in vergangenen Jahrhunderten den veränderten Bedingungen anpaßt. Ganz allmählich wird diese Umwandlung sich vollziehen, in langem Zeitraum, und unnachweisbar werden die sein, die daran mitgeholfen. Möglich, daß eine oder die andere Wagnersche Idee dabei einst zur Ausführung gelangt. Vielleicht bietet dieser Gedanke dem Erfinder der Primavistaschrift einigen Trost dafür, daß die Gegenwart ihn unsanft aus Träumen rüttelt, denen keine Erfüllung in der Wirklichkeit beschieden ist.

Daheim und Draußen

Daheim! Ein schmeichelndes Wort, das sich sacht und lind bis in die Wurzeln unseres Wesens senkt. Wir sind wieder bei uns, im gewohnten Geleise, in dem Milieu, das bald das Produkt, bald der bestimmende Faktor unseres Tuns und Denkens ist; der Kreis derer, die uns nahe stehen, auch wenn das Schicksal schmerzliche Lücken gerissen, schließt sich wieder um uns und wieder spannt der Beruf uns in seine liebgewonnenen Fesseln, die wir nicht mehr entbehren können. Dies Unterschlüpfen unter die warme Decke der Gewohnheit übt einen Reiz, den nur der Heimkehrende empfinden kann, und vielleicht ist neben der Auffrischung unserer Körper- und Geisteskräfte diese Rückwirkung auf das Alltagsleben nicht zum geringsten das hygienische Moment der üblichen Sommerreisen.

Wenn draußen die große Farbensymphonie beginnt, wenn die Klänge des Waldes mit den Kehlen der Sänger wetteifern, dann hat die Herrschaft großstädtischen Kunsttreibens ihr natürliches Ende erreicht. Dann soll auch der berufsmäßige Beobachter musikalischer Dinge Ohren und Partituren schließen und ganz dem wirklichen Leben gehören. Wie könnte er Wanderlieder verstehen, wenn er nicht gelegentlich selbst zum Wanderstabe griffe; wie könnte ihm die Schilderung der Natur in Tönen aufgehen, wenn diese Natur selbst ihm fremd bliebe; wie könnte er „von fremden Ländern und Menschen" sich berichten lassen, wenn er nie selbst in der Welt draußen sich umtäte! Einen unmittelbaren Gewinn wird er freilich davon nicht heimtragen. Aus guten Gründen wird er der Musik selbst aus dem Wege gehen und nur ausnahmsweise seinen Lesern von künstlerischen Erlebnissen zu erzählen haben.

So ist es auch mir gegangen, soweit meine sommerliche Wanderung mich auch umhergeführt hat. Bayreuth und Salzburg, und was sonst den Musikfreund locken konnte, ließ ich abseits liegen und lauschte lieber den blauen Wellen des Gardasees. Tirol ist glücklicherweise nicht so sangesfreudig und zithersüchtig, als man nach den vielen herumreisenden „Tirolergesellschaften" glauben könnte. Das träumende Venedig ist musikalisch gehörig trivialisiert. Die alten Stanzen der Gondolieri sind längst verklungen; frühere Besucher der Lagunenstadt finden von der einst blühenden Volksmusik, bei der man sich an der

natürlichen Schönheit so mancher Stimme erfreuen konnte, nur noch spärliche Reste, und das Gebotene ist nur aus weiter Ferne, gleichsam dekorativ, noch genießbar. Höchstens auf dem Lido verirren sich während der Sommermonate ab und zu entgleiste oder beschäftigungslose Opernsänger ins Variété und geben Proben des dem italienischen Volksstamme nun einmal angeborenen Sinnes für gesangliche Wirkungen. Und dennoch sollte ich dort unten nicht ohne einen musikalischen Eindruck bleiben. Es war in Verona, auf dem in abendlicher Beleuchtung phantastisch wirkenden Danteplatz, wo an bestimmten Tagen nach Landessitte die Banda municipale spielt. Während die kleinen, malerischen Seitengäßchen in tiefem Dunkel liegen, drängt sich hier die bunte Menge Einheimischer und Fremder um die im Kreise aufgestellte Kapelle, die unter ihrem Dirigenten, Maestro Napolitano, ganz Vortreffliches in Rhythmus und Ausdruck leistet. Mir mußte die freie, künstlerische Beweglichkeit des Mannes auffallen. Welch charakteristischer Unterschied gegen unsere Militärkapellmeister, welche Feinheit der Nuancierung, welch Erfassen des dramatischen Gehaltes der nationalen Musik! Mit Schaudern denke ich an die Art, in der ich bald darauf in Baden-Baden Bruchstücke Wagnerscher Dramen sinnlos massakrieren hörte. Hier schien das elegante Publikum des Kurparks nichts von dem Attentat zu merken, während dort in Verona selbst in dem Auge des einfachsten Mannes aus dem Volke schützendes Verständnis für die Musik des geliebten großen Verdi leuchtete.

Und wieder ließ mich die Stille des Waldes alle kunst- und kulturgeschichtlichen Fragen vergessen. Eine wenig „festspielmäßige" Meistersingeraufführung in Münchens Prinzregententheater hatte sie unangenehm, aber nicht nachhaltig unterbrechen können. Erst als die Unbilden der Witterung mich nach Dresden verschlagen hatten, trat mit dem herannahenden Saisonbeginn das Interesse für künstlerische Dinge wieder in seine Rechte. Der Ruf der Dresdener Hofoper, davon kann man sich immer wieder überzeugen, beruht auf keinem leeren Wahn. Der Klang des Orchesters ist von einer Noblesse, die Vorstellungen sind fast immer von einer Sauberkeit und Ausgeglichenheit, daß man sich ehrlich freuen muß. Äußere Umstände kommen zustatten: die Akustik des Hauses, der Bau des Orchesters, der Besitz alter Instrumente usw. Die Hauptsache aber bleibt doch die Zen-

tralisation des leitenden Willens, das Vorhandensein einer Tradition, das Walten eines künstlerischen Geistes. Dieser Geist heißt: Ernst v. Schuch. Man spürt ihn, auch wenn der Meister nicht selbst am Pulte sitzt. Ich hörte eine Carmen-Aufführung, die in vielen Einzelheiten ganz offenbar von seiner Auffassung, seinem feinen Geschmacke gemodelt war. Nie habe ich beispielsweise das Quintett auch nur annähernd so wie hier gehört. Es scheint mir ein großes Verdienst des Grafen Seebach, daß an der von ihm geleiteten Opernbühne das musikalisch-künstlerische Moment so stark in den Vordergrund tritt. Kein Prunk auf Kosten des Wesentlichen im Kunstwerk; die gehörige Pietät, die alle Arbeit in den Dienst der Sache stellt. So finde ich es rühmlich, daß man in Dresden bei der Neueinstudierung des „Oberon" an der Originalfassung festgehalten hat. Weg mit allen Zutaten, die uns nicht ersetzen können, was Weber vielleicht geplant hat, weg mit allen Rezitativen, seien sie von Wüllner oder sonst wem! Wer eine wirkliche gute Aufführung des „Oberon" erlebt, wird empfinden, daß die beabsichtigte märchenhafte Wirkung gerade in der schlichten Prosa und ihrer Kontrastwirkung mit der Musik begründet liegt.

1913

Das Jahr 1913 wird voraussichtlich für unser Theaterleben bedeutungsvoll werden. Es ist das Jahr, in dem das Monopol der Hofbühne erlischt und die Wagnerschen Werke für alle Bühnen frei werden. Von dem Recht, Wagner aufzuführen, hängt aber das Wohl und Wehe einer modernen Oper ab. Die Sonderstellung Wagners unter den dramatischen Autoren wird durch diese Tatsachen am hellsten beleuchtet. Das Freiwerden berühmter Opernwerke war von jeher ein Ereignis für Direktoren und Verleger; daß jedoch das ganze Theaterwesen einer Stadt einen Wandel dadurch erfährt, daß die Spekulation mit einem einzigen Autor rechnen darf, hat man noch nicht erlebt. Das ist das Neue des Falles. Für Berlin bedeutet das Anrecht an Wagner die Existenzmöglichkeit einer zweiten Oper, vielleicht sogar mehrerer Privatopern. Allerhand Gerüchte durchschwirren die Luft, und man weiß, daß selbst das ausländische Kapital auf die Gelegenheit wartet.

Daß eine zweite Oper ernsten Stiles ohne Wagner nicht gut möglich ist, haben die Tatsachen bewiesen. Ob sie mit Wagner gesichert ist, bleibt freilich noch zu ergründen. Indessen, die Kreise, denen man Instinkt für das Geschäftliche zutrauen darf, sind in diesem Punkte mehr als optimistisch, und es scheint auch, als ob sie Enttäuschungen nicht zu befürchten brauchten. Im großen Publikum besteht ein wahrer Heißhunger nach Wagnerscher Kost, und des Meisters Werke, der „Ring" und der „Tristan" so gut wie die Schöpfungen der früheren Periode, beginnen erst so recht populär zu werden. Man darf es daher für ausgemacht halten, daß noch auf lange hinaus ihre Aufführungen wie keine anderen begehrt werden und die finanzielle Seite jedes Unternehmens sicherstellen. Die Sommeroper bei Kroll war ein erster Versuch, und er stützt diese Ansicht durchaus. Aber gerade hier haben wir auch einen Vorgeschmack davon bekommen, wie es um die künstlerische Seite der Frage — ich will nicht sagen: stehen wird — aber doch stehen kann. Werden die Unternehmer, die sich von des Meisters Kunst so sicheren Gewinn versprechen dürfen, auch bereit sein, ihr all die Opfer zu bringen, die sie in so reichlichem Maße verlangt?

Ich kenne Wagnerianer, die dieser Frage gemütsruhig gegenüberstehen. Ihnen kommt es vor allem auf die Popularisierung des Meisters an, darauf, daß nicht Tausende und Abertausend aus pekuniären und anderen Gründen von dem Genuß seiner Werke ausgeschlossen bleiben. Sie weisen darauf hin, wie auch andere Opern durch die Freigabe keinerlei Einbuße erlitten haben, und daß wir auch bei ihrem Genusse unsere Phantasie oft und willig zu Hilfe nehmen müssen. Gewiß, wir, die wir gewöhnt sind, Wagner nur von Hoforchestern zu hören und mit dem üppigen Apparat einer Hofbühne zu sehen, wir dürfen nicht lediglich von unserem Standpunkt urteilen, obwohl wir einer provinzmäßigen „Fidelio"- oder „Aida"-Aufführung ebenso entschieden aus dem Wege gehen würden. Es wird eine Generation heranwachsen, die auch Wagner gegenüber weniger anspruchsvoll denkt. Dennoch ist zweierlei nicht zu übersehen. Die Ansprüche, die Wagner für eine auch nur korrekte Wiedergabe, im besonderen an das Orchester und an die Stimmen der Sänger stellt, sind denn doch ganz andere als die, zu denen seine Vorgänger und Zeitgenossen die Opernbühne erzogen haben. Und es gibt eine Grenze, jenseits deren der gute Wille aufhört, verdienstvoll zu sein. Schon

an sich erfordert der Apparat jeder Oper einen Luxus, den sich erfahrungsgemäß eigentlich nur wenige Hoftheater leisten können. Ein geschultes und in der Besetzung ausreichendes Wagner-Orchester aber läßt sich nicht aus der Erde stampfen; es ins Leben zu rufen und zu unterhalten, erfordert nicht nur Kapital, sondern auch enorme künstlerische Arbeit und Organisationsgeschick, Dinge, die mit der Freigabe der Werke ihren neuen Ausnützern doch nicht in den Schoß fallen. Ferner: an guten Wagner-Sängern ist häufig genug selbst in Bayreuth empfindlicher Mangel; wo werden die neuen Theater all die Größen, deren sie bedürfen, auf einmal hernehmen?

Zu zweit ist es unumstößlich, daß die Wagner-Oper noch mehr als eine bloß annehmbare musikalische Wiedergabe verlangt. Ihr musikalisches Substrat ist sozusagen nicht etwas so Selbständiges wie das anderer Opern; das äußere Bild, die dramatische Wirkung mit ihrem Drum und Dran spielen bei Wagner eine ganz andere Rolle. Kein Mensch wird darüber hinwegsehen können, wie etwa beim „Freischütz" oder „Troubadour". Das ist wohl auch der Grund, weshalb viele musikliebende Leute in der Provinz in ihrer Heimat lieber auf Wagner verzichten, bis sie ihre Sehnsucht einmal in Bayreuth stillen können. Wollen wir Berliner bescheidener sein?

Soll also, wie man zu sagen pflegt, „mit Wasser gekocht" werden, soll die Sache auf eine Herabminderung des Niveaus hinauslaufen, dann kann man den Segnungen des Jahres 1913 nur mit einem lachenden und einem weinenden Auge entgegensehen. Wahrhafter Gewinn dagegen wäre es, wenn umgekehrt die Eintrittspreise der Hoftheater sich den Verhältnissen des Bürgertums anpassen ließen und auf diesem Wege es nach und nach allen ermöglicht würde, sich auch an den Schöpfungen Wagners zu erfreuen. Wie die Dinge liegen, werden die Privattheater übrigens kaum in der Lage sein, das Opernhaus wesentlich zu unterbieten.

Eine besondere Kategorie von Zukunftsplänen beschäftigt sich mit der „Volksoper". Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch diese Pläne, da sie gerade jetzt und von verschiedenen Seiten auftauchen, heimlich nach dem freiwerdenden Wagner schielen.

Vielleicht aber kommt alles anders, als man denkt. Vielleicht nimmt die Zugkraft Wagners in dem Grade ab, als seine Opern beginnen, gewöhnliche Theaterware zu werden. Vielleicht erleben wir

es, daß Berlin ein zweites Opernhaus erhält, das auch in künstlerischer Beziehung das königliche aus dem Felde schlägt. Auch über die eintretenden Begleiterscheinungen wäre es verfrüht, etwas voraussagen zu wollen. Im allgemeinen pflegt ja die Konkurrenz Gutes zu wirken. Man darf aber nicht vergessen, daß die Hofoper aus gesellschaftlichen Gründen immer hors concours bleiben wird, und daß dieser Nimbus ihr ein Publikum sichert, das kein noch so gutes Unternehmen ihr je zu entziehen vermöchte. Es muß sogar fraglich scheinen, ob die wohllöbliche Intendanz sich auch nur zu einem bequemeren Modus der Billettabgabe verstehen wird. Sie kann der Entwicklung der Dinge gelassen zusehen und hat nicht allzuviel zu befürchten.

Auf einem Gebiete aber kann das ungeduldig erwartete Jahr zweifellos nur erfreulich wirken: auf dem des Notenhandels. Mit ihm ist der Zeitpunkt gekommen, wo wir, falls nicht die Schutzfrist noch verlängert wird, uns unseren Wagner in wohlfeilen Ausgaben werden kaufen können. Und das bedeutet wirklich einen gewaltigen Schritt vorwärts ins Volk!

Auf jeden Fall wird das Jahr 1913 noch viel von sich reden machen und vielleicht sogar einen Abschnitt in der Geschichte des deutschen Operntheaters bilden.

III. Opern-Premieren



Lobetanz

Ein Bühnenspiel in drei Aufzügen von Otto Julius Bierbaum
Musik von Ludwig Thuille

Am Hofe des Königs herrscht Trauer. Sein einziges Töchterlein, die junge und schöne Prinzeß, ist schwermütig geworden. Musik soll ihren Sinn erheitern, und der König hat zu diesem Zweck die Sänger des Landes zu sich beschieden. Unter die tanzende und singende Mädchenschaar, die — es ist Spätfrühling und die Zeit der blühenden Rosen — im Garten das Fest bereitet, tritt Lobetanz, der fahrende Spielmann im zerschlissenen Wams, das Naturkind, der reine Tor. Wie er von dem, was vorgeht, hört, will er fliehen, aber die Mädchen wissen ihn zu halten, und als der Hofstaat versammelt ist, siegt der süße, tiefempfundene Ton seiner Geige über das Harfengeklimper und Gesinge der berufsmäßigen Dichter. Die Schwermut der Prinzessin weicht, eine helle Glücksempfindung erwacht in ihrem Herzen; aber als das Lied verklungen, sinkt sie wie tot zurück, und der Spielmann muß sich durch die Flucht der Wut der Hofleute entziehen. Im zweiten Aufzuge finden wir Lobetanz im Walde, wie Jung-Siegfried im innigen Verkehr mit der Natur und seiner Mutter gedenkend. Die Prinzessin, das Lied noch im Herzen tragend, kommt zur Linde, und in ihrem Wipfel gibt sich das Paar seinem jungen Liebesglücke hin, alles um sich her vergessend. Der König erscheint mit Jagdgefolge; Lobetanz wird ergriffen und in den Kerker geführt. Nun folgt eine eigenartige Szene, die zwischen die sonnigen Frühlingsbilder einen düsteren, unheimlichen Schatten wirft. Lobetanz singt im Kerker dem Gesindel, unter das er geworfen, die Ballade vom Tod und dem Zecher vor, in die der Chor mit einstimmt; ein glatzköpfiger Alter stellt den Tod dar, zwei Weiber tanzen mit ihm — da geht die Tür auf, und der Henker erscheint blutrot auf der Schwelle. Eine Verwandlung führt uns auf den Richtplatz, wo der Galgen steht. Still und

in gedrückter Stimmung läuft das Volk im Morgengrauen herbei. Dem bösen Zauberer, der die Prinzessin verhext hat, wird das Urteil verkündet. In tiefer Trauer erscheint der König und der ganze Hof. Die wie im Todesschlaf befangene Prinzessin ist vor dem Galgen aufgebahrt, um durch die Bestrafung des Sünders vom bösen Bann befreit zu werden. Da wird Lobetanz seine letzte Bitte gewährt: er darf noch einmal zu seiner Geige greifen, und durch ihre Klänge ruft er die Geliebte ins Leben zurück. Inzwischen ist die Sonne aufgegangen, Lobetanz, dem der König die Hand seiner Tochter schenkt, singt eine jubelnde Lenzesweise, und alles dreht sich im wirbelnden Tanze.

Dies der Inhalt der Dichtung, die, wie man sieht, uns in die Märchenwelt versetzt und zwei Motive miteinander verbindet, die in den Überlieferungen aller Völker immer und immer wiederkehren: die uralte Orpheussage von der Macht der Töne und den Sieg des Frühlings über den Winterschlaf. Der Naturmythos ist bekanntlich im Märchen zur Geschichte vom Knaben geworden, der auszieht und die Prinzessin freit. Und wie im echten Märchen endet alles im Tanz. Auch einzelne Züge aus deutschen und nordischen Sagen sind verwendet: der warnende Rabe, die letzte Bitte am Galgen und anderes. Daß auch Wagnersche Einflüsse wirksam waren, ist unverkennbar. Die Blumenmädchen aus Parsifal, der von der Jagd kommende König (Tristan), der Knabe im Walde (Siegfried), der Kampf des echten Talentes (Walther) gegen die Zunftclique, das alles tritt deutlich heraus, begründet jedoch keinen Vorwurf. Wagner hat eben ziemlich alles im Bühnenbild Mögliche und Wirksame so erschöpft, daß es schwer ist, ihn zu umgehen; zudem hat er Züge aus dem Sagen- und Märchenschatze aller Völker verwendet, die nicht sowohl sein Eigentum als Gemeingut sind. In der Sprache Bierbaums zeigt sich hingegen eine bewußte Anlehnung an das große Vorbild. Die Diktion ist im Ganzen etwas geziert und nicht frei von Maniriertheit, trifft aber im wesentlichen den richtigen Ton und sucht ihn stimmungsvoll festzuhalten. Die Handlung ist knapp und geschickt aufgebaut.

Man wird also zugeben, daß kaum ein Stoff sich mehr zu musikalischer Behandlung eignen kann. Er verlangt sie geradezu. Die Märchenoper ist in unserer Zeit nicht wie ehedem eine zufällige Erscheinung. Früher bot sie hauptsächlich einen Vorwand für glänzende

Ausstattung; heute zeigt sie sich, wenn auch das äußere Gewand nicht verschmäht wird, doch von ganz anderen Anschauungen getragen. In der Literatur ist es die Neigung zum Symbolismus, in der Musik das Verlangen nach möglichst auflösbaren Stoffen, was auf das Märchen geführt hat. Vielleicht ist das Märchen bestimmt, in unserer dramatischen Literatur noch eine bedeutsame Rolle zu spielen. Man vergleiche den „Talisman", „Die versunkene Glocke", „Hänsel und Gretel", „Der Rubin", „Das Heimchen am Herd" mit ähnlichen Werken früherer Epochen. Auch der „Lobetanz" sucht das Tieferliegende, den metaphysischen Gehalt im Märchen auf, und das rechtfertigt die Musik, die Ludwig Thuille dazu geschrieben hat.

Der Vorwurf der Schwülstigkeit ist ihm bei dieser Auffassung der Märchenoper ebensowenig zu machen wie etwa Humperdinck, dem man seinerzeit nachgesagt hat, er behandle ein harmloses Sujet zu schwerfällig. Thuilles Partitur weist nicht denselben Reichtum an kontrapunktischen Kombinationen auf wie die seines Vorgängers, ist aber dafür um so durchsichtiger und flüssiger geschrieben. Das Orchester zeigt überall den geschickten und feinsinnigen Musiker. Bei der Beurteilung einer neuen Musik kommt es auf die Fragen an: wie ist sie gemacht? und ist die Erfindung eigenartig und bedeutend? Auf die erste Frage ist zu sagen, daß Thuille völlige Meisterschaft in der Beherrschung der Kunstmittel besitzt und zweifellos zu den begabtesten und tüchtigsten Tonsetzern gehört. Seine Erfindung möchte ich so charakterisieren: sie ist reich und fast immer selbständig, aber entbehrt eines starken persönlichen Gepräges. Alle Themen sind vornehm und interessant gebildet, aber nicht so prägnant, daß sie Bedeutung im höheren Sinne beanspruchten. Im Kolorit ist Thuille von großer Farbenfreudigkeit; der helle Klangcharakter des ganzen ersten Aktes ist ihm in feinsten Schattierungen, entsprechend dem szenischen Bilde, gelungen. Harmonisch ist der Komponist oft von großer Kühnheit. Höhepunkte des Werkes bilden das Liebesduett des zweiten Aktes mit seinem ungezwungenen kanonischen Anfang und die wilde Kerkerszene, in der sich der musikalische Ausdruck zu wirklicher Kraft und Originalität steigert. Wie er diese Szene, damit sie nicht zu grell gegen das übrige absticht, einrahmt, spricht für sein feines künstlerisches Gefühl. Die Einleitung im Orchester bereitet die düstere Stimmung vor, die in dem Liede des jungen Burschen mit dem vom Chor a capella und pianissimo wieder=

holten Refrain wundervoll ausklingt. Dieses Lied, vielleicht der schönste Einfall der ganzen Partitur, ist durchaus volkstümlich gehalten, ebenso wie Lobetanz' Gesang „Will mein Junge Äpfel haben" im zweiten Akte, der ein echtes Kinderlied ist. Es zeigt sich auch hier wieder wie bei Humperdinck, daß die Märchenoper musikalisch auf dem Volksliede fußt, eine Eigentümlichkeit, die sich bis zu Grétrys „Blaubart" und Isouards „Cendrillon" zurückverfolgen läßt. Gegenüber aller Anerkennung muß freilich gesagt werden, daß es Thuille an zwei wesentlichen Stellen des Werkes nicht gelungen ist, Bedeutendes zu schaffen; das Lied, mit dem Lobetanz das Herz der Prinzessin rührt, und der Schlußwalzer sind nicht glücklich in der Erfindung. Wäre hier dem Komponisten ein leitender Gedanke eingefallen, wäre dem „Lobetanz" ohne weiteres ein dauerndes Leben vorauszusagen. Aber auch so ist das Werk dankbar zu begrüßen und wird sich unter denen, die Paul Heyse „nachdenkliche und stille Seelen" nannte, gewiß viele Freunde erwerben. 11. 2. 1898

„Eugen Onégin"

Lyrische Szenen von Peter Tschaikowsky

Die Instrumentalmusik Tschaikowskys hat in Deutschland, und wohl mit Recht, eine ungleiche Beurteilung erfahren. Neben wirklich Genialem, wie z. B. der „pathetischen Symphonie", lernten wir Werke kennen, die die höchste Reife der Meisterschaft, zuweilen wohl auch das Maßhalten eines fein geläuterten Geschmackes vermissen lassen. Wie in seinem Gesamtschaffen, darf man auch in den einzelnen Kompositionen zwischen Ungleichwertigem unterscheiden. Das erklärt sich aus dem Werdegang des Tondichters, der, von Haus aus der Jurisprudenz und der Beamtenlaufbahn bestimmt, Musik als Dilettant betrieb und erst verhältnismäßig spät Berufsmusiker wurde. Seine künstlerische Persönlichkeit zeigt zwei Gesichter. Eine wilde Phantasie bricht oft zügellos hervor und schreckt vor keiner Schroffheit zurück; auf der anderen Seite kennzeichnet ihn eine weiche Schwermut, eine fast deutsch-gemütvolle Innigkeit, die, freilich nur selten, an Sentimentalität grenzt. Vielleicht beruht gerade in dieser Mischung das Interessante seiner Eigenart. Dabei ist Tschaikowsky immer geistreich. Er redet stets

eine ungemein gewählte Tonsprache; seine Erfindung wird, ohne immer von scharf hervortretender Originalität zu sein, nirgends banal; die Form ist meist aufs feinste geschliffen.

All diese Züge trägt auch die Musik des „Onégin", des ersten Bühnenwerkes, das zu uns gedrungen, und dessen zarten Reizen sich kein für ernste und aufrichtige Musik Empfänglicher verschließen wird. Die Überraschung, Tschaikowsky sich auch als dramatischen Komponisten entpuppen zu sehen, haben wir allerdings nicht erlebt. Im Grunde wirkt er auch im „Onégin" nur als Symphoniker. Ein Musikdrama im modernen Sinne lag wohl auch nicht in der Absicht des Musikers, der für sein Werk den vorsichtigen Titel „Lyrische Szenen" wählte. Die lyrische Seite seiner Begabung kommt fast ausschließlich darin zur Geltung, und der mangelnden Dramatik, des Zusammenhanglosen der Handlung war er sich offenbar bewußt. Wer also den „Onégin" recht genießen will, darf nicht mit den Ansprüchen, die wir sonst an ein Theaterstück stellen, herantreten. Daß damit die Berechtigung, ihn szenisch aufzuführen, in meinen Augen nicht abgesprochen ist, daß es noch eine andere Art des Genießens für Bühnenwerke geben soll, könnte manchem verwunderlich erscheinen. Ich meine aber, es zeigt sich wieder einmal, daß „die Oper" nicht vollständig in den Begriff des „Dramas" aufgeht, und daß man vom dramaturgischen Standpunkte aus ihrer Natur nicht völlig gerecht werden kann. Mit der Wagner-Theorie allein ist die Sache auf ästhetischem Gebiet nicht abzutun. So gewiß die höchste Wirkung nur beim wirklichen Musikdrama erreicht werden kann, so gewiß läuft neben dem dramatischen ein rein musikalisches Interesse, das unter Umständen, auch in dramatischer Form, selbständig befriedigt werden kann. Die Zahl derer, die dieses Interesse zu empfinden vermögen, ist freilich nur ein Bruchteil des Theaterpublikums.

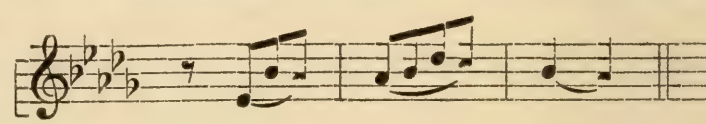
Den Stoff hat Tschaikowsky dem gleichnamigen Roman seines Landsmannes Puschkin entnommen, dessen „Onégin" als Nationalepos gilt und in der russischen Literatur etwa die Stelle unseres „Faust" einnimmt. Die Popularität des Gedichtes, dessen Figuren jedem Russen vertraut sind, sicherte dem Tondichter von vornherein den Erfolg. Für uns geht also der beste Teil der Wirkung, die die Oper aus dieser Intimität des Zuhörers mit dem Dargestellten zieht, verloren; dennoch könnte sie eine stärkere sein, wenn eine glücklichere Hand

den Text geformt hätte. Der Titelheld, der Typus des modernen, nur scheinbar blasierten Viveurs, der zu spät seine eigentlichen Lebensbedürfnisse erkennt, zu spät die Wahrnehmung macht, daß er innerlich keineswegs so verarmt ist, wie er sebst sich glauben machte, ist in der Dichtung mit großer Kraft gezeichnet. Von der ergreifenden Tragik dieser Figur hat der Bearbeiter nichts in sein Textbuch hinübergerettet. Etwas besser verhält es sich mit den weiblichen Hauptrollen. Die Handlung ferner ist arg zerrissen; die Vorgänge stehen nur lose oder gar nicht verknüpft nebeneinander. Dagegen sind aus den ländlichen und gesellschaftlichen Szenen wirkungsvolle Bühnenbilder gewonnen. Das Übelste ist die Übersetzung. Abgesehen von den zahlreichen Stellen, die den Sänger zu falschen Betonungen zwingen, läuft die textliche und musikalische Diktion unvermischt nebeneinander. Der Übersetzer hat offenbar die Musik gar nicht gekannt; jedenfalls hat er sie nicht verstanden. Man möchte fast wünschen, daß fremde Werke in Zukunft in der Originalsprache gegeben würden; ihre wesentlichen Absichten würden dann immer noch verständlicher wirken, als es bei solchen Übertragungen der Fall ist.

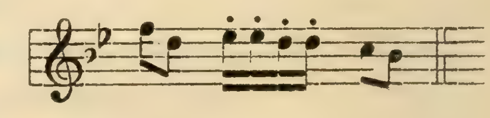
Die Partitur erschließt ihre Schönheiten willig dem Aufmerksamen. Ein mehrmaliges Anhören ist dennoch ratsam. Tschaikowskys Melodie fließt breit und gesanglich dahin. Trotz zufälliger Übereinstimmung mancher Tonfolgen mit Bekanntem (Martha, Margarete, Hugenotten), macht das Ganze den Eindruck vornehmster Selbständigkeit. In formeller Hinsicht ist nichts Prinzipielles, kein eigentlich persönlicher Stil festgehalten. Symbolisch wird ein wiederkehrendes Motiv:



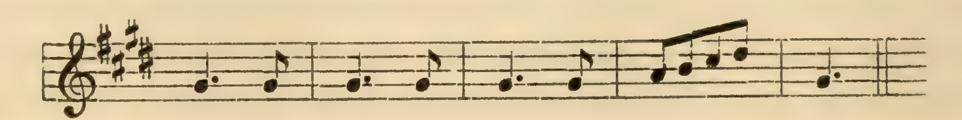
für die ungestillte Sehnsucht der Jugendträume Tatjanas verwendet. Ihm tritt in der Briefszene das Liebesmotiv:
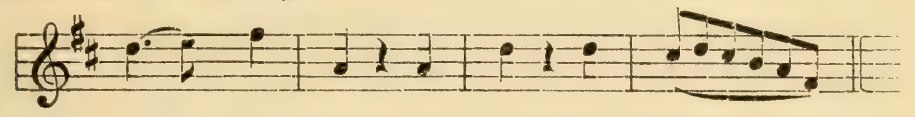


gegenüber, das dann für das Orchester Bedeutung gewinnt. Nicht selten zeigen die Themen nationales Gepräge, wie das Tanzlied:



oder die Introduktion des dritten Aktes:



Charakteristisch ist der Schnitterchor mit seinen mixolydischen Harmonien. Warm und wohlig berührt durchweg das Kolorit der Oper. Wie die Singstimmen (drei Alte, zwei Bässe, ein Mezzosopran und nur ein Tenor) sich vorwiegend in tieferen Lagen bewegen, so ist auch in der ungemein reizvollen und originellen Instrumentation eine dunklere Färbung beibehalten. Ein Walzer:



und eine glänzende Polonäse sind dankbare Orchesterstücke. Eigentümlich ist dem Komponisten die Manier, solche Tanzstücke als Untergrund für die musikalische Konversation zu benutzen. 23. 9. 1898

Kienzls „Don Quixote"

Nach dem Erfolge seines „Evangelimann", einer der wenigen neueren Opern, die eine weitere Verbreitung gefunden haben, sah man der nächsten dramatischen Arbeit Kienzls mit erklärlicher Spannung entgegen. Die Erwartung war um so größer, als Kienzl sich diesmal einem höheren, allgemein bekannten Stoffe zugewendet hat. Der tiefe Gedankengehalt des „Don Quixote" bot dem Komponisten die Anregung zu neuem Schaffen, und das dichterische Meisterwerk der spanischen Literatur, das einer ewigen Idee die bleibende Fassung gegeben hat, wurde die Vorlage seiner eigenen Dichtung. Aus dem figurenreichen Roman des Miguel Cervantes hat sich Kienzl in freier Weise die Handlung seiner „Tragikomödie" und ihre Träger zusammengestellt; sein Material findet sich, wenn auch in anderer Reihenfolge und Verwertung, treulich im Original, und nur der Schluß, der tragische Ausgang, ist hinzugedichtet.

Die Vorgeschichte, die Entstehung des Wahnes, der sich durch die Lektüre der Ritterbücher des Helden bemächtigt, hat Kienzl in die einleitende Traumszene verlegt. Ihr geht ein kurzes Vorspiel voran, das die beiden musikalischen Hauptthemen bringt: das Ritterspielmotiv und das Idealmotiv. So ist die Mischung in der Psyche Don Quixotes, die abenteuerlichen Wahnvorstellungen und ihre Ursache, der unverbesserliche Idealismus, der mit der Außenwelt in Konflikt geraten muß, von

vornherein angedeutet. Wir sehen den edlen Don seine Fahrt unternehmen und ihn zunächst der Spottlust des niederen Volkes verfallen, das in der Schenke des Tivante sein Wesen treibt. Der einzige Gewinn, den er hier davonträgt, ist die Anhänglichkeit eines dummen Bauerntölpels, Sancho Pansa, der sich seiner erbarmt und ihm als Knappe folgt. Diese halb satirische, halb treuherzige Figur ist das in allen phantastischen Dichtungen wiederkehrende Widerspiel des Helden (Scherasmin, Leporello, Papageno usw.). Im zweiten Akt zeigt sich's, wie auch die vornehme Welt blind ist gegen die menschliche Bedeutung des Ritters von der traurigen Gestalt. Auch sie erblickt in ihm nur den Narren und treibt ihr Spiel mit ihm in den tollsten Scherzen. Aber immer tiefer nur verstrickt sich der Verkannte in das Labyrinth seiner einsamen Ideenwelt. Der dritte Akt bringt den Versuch einer Heilung. Die Nichte Quixotes, Mercedes, weiß ihren Liebsten Carrasco zu bestimmen, den geliebten Ohm in sein Haus zurückzulocken. Als „Dulcinea" verkleidet erscheint sie ihm und zerstört in grausamer Weise sein erträumtes Ideal; ihr Freund besiegt als „Ritter" den schon innerlich Geknickten und nimmt ihm das Versprechen ab, seinen Fahrten zu entsagen. Don Quixote leistet dies Versprechen und kehrt in sein Haus zurück; aber unfähig, sich von seinen Vorstellungen und seiner Sehnsucht zu befreien, erliegt er dem tragischen Zwiespalt seines Inneren. Er stirbt, indem er den Ritterbüchern und ihren Dichtern flucht.

Es ist lediglich dieser dritte Akt, der die Grundidee der Dichtung in klarer Weise hervortreten läßt. In den beiden ersten Akten sind wir Zeugen der burleskesten Vorgänge, die oft hart an das auf der Bühne Mögliche streifen. Der ganze zweite Akt überschreitet sogar nach meiner Empfindung die hier zulässige Grenze. Dazu kommt, daß für diese Dinge ein komplizierter Apparat aufgeboten wird, der die beabsichtigte Wirkung vollständig erdrückt. Bühnenerfahrung lehrt, daß Komik desto drastischer ist, je einfacher sie sich gibt. Abgesehen davon aber hat Kienzl eines vollkommen übersehen. Wenn das Vorgeführte nicht den Eindruck auf die Dauer langweiliger Narrenspossen machen soll, so mußte die ernste Seite der Sache, die Person des Helden selbst, in ganz anderer, eindringlicherer Weise in den Vordergrund gerückt werden. Wir sehen immer nur, daß Don Quixote gefoppt wird; den wahren Grund seiner Unempfindlichkeit, die Vor-

gänge in seinem Innern, ja selbst seine edlen Absichten und Taten, die bei Cervantes doch einen breiten Raum einnehmen, werden uns vorenthalten. Daß er ein mitleidswürdiger Mensch ist, wird uns nur versichert; wir spüren es höchstens im letzten Akt, und darum hat auch nur dieser eine tiefere Wirkung geübt.

Der Dichterkomponist hat sich öffentlich darüber ausgesprochen, daß er im „Don Quixote" einen glücklichen Griff getan zu haben glaubt, daß der Stoff nach Musik verlange. Ich glaube, daß er sich darin geirrt hat, und bin nach der Vorstellung sogar überzeugt davon. Das Beste, das Ergreifende darin, was der epische Dichter entwickeln konnte, entzieht sich der musikalischen Darstellung, und es bleiben die bunten, burlesken Vorgänge. Daraus hätte sich wohl ein harmloses Buch zu einer komischen Oper formen lassen; doch daran war Kienzl nichts gelegen. Sein ernstes Streben, das achtungsvolle Behandlung verdient, ging höher. Ein neues gefährliches Experiment reizte ihn: die Musik sollte zu Wort und Handlung im Gegensatz stehen. Nach meinem Dafürhalten ist es mißglückt, weil es mißglücken mußte. Die Wirkung aller dramatischen Musik beruht ja gerade auf der Übereinstimmung zwischen den Vorgängen und ihrem musikalischen Ausdruck; nur episodenhaft könnte ein genialer Einfall vielleicht einmal davon eine Ausnahme machen.

Die kritische Beurteilung kann neuen Werken gegenüber nicht vorsichtig genug sein. Das einmal Geschaute und Gehörte kann wohl in seiner Wesenheit erfaßt, nicht aber in allen Einzelheiten ergründet werden. Deshalb gebe ich meine subjektiven Eindrücke gern vorbehaltlich wieder. Eine Lösung des Don Quixote-Problems vermag ich jedoch auch nach der musikalischen Seite hin keinesfalls in dem Kienzlschen Werke zu erkennen. Nach den sehr verständigen Bemerkungen, die der Verfasser selbst über seine Aufgabe gemacht hat, durfte man doch Bedeutenderes erwarten. Das versponnene, in sich gekehrte Wesen seines Helden verlangt eine anders geartete Erfindung, als sie in den nicht immer originellen, wenn auch oft hübschen, plastischen Themen geboten wird. Ihrer Verarbeitung fehlt der rechte Fluß, der gerade für heitere Musik so unerläßlich ist. Auch in der Instrumentierung befremdet das Grelle, Äußerliche. Ich kann mich nicht erinnern, in allen Opern zusammengenommen soviel Fanfaren gehört zu haben wie an diesem einen Abend. Es liegt alles zu sehr an der Oberfläche.

Vieles ist rein dekorativ gehalten. Das Edelste gibt Kienzl in der Unterweisung des Sancho im ersten Akt und in dem Orchestersatz, der die Rückkehr Don Quixotes schildert. Das humorvolle Moment in der Musik kommt nur schwach zur Geltung. Am stärksten ist Kienzl, wo er, wie im letzten Akte, rühren kann. Dann klingt ein aufrichtiger Ton hinein. Das übrige spricht von einem großen und ernsten Wollen, dem aber nicht immer die ebenbürtige Schöpferkraft zur Seite steht. Der Mißgriff in der Wahl seines Stoffes wird den Komponisten hoffentlich nicht entmutigen. Er hat gezeigt, daß es ein Feld gibt, das er beherrscht; möchten wir ihn dort recht bald wiederfinden!

19. 11. 1898.

Heilmar

Oper in drei Aufzügen und einem Vorspiel von Wilhelm Kienzl

„Heilmar" ist ein früheres Werk Kienzls, das seiner Entstehung nach weit zurückliegt. Die erste Fassung datiert aus dem Jahre 1892. Man muß das für die Beurteilung in Betracht ziehen, denn vor zehn Jahren, also zur Zeit der Cavalleria-Invasion, hatte das Werk mit seiner idealen Tendenz eine andere Bedeutung als heute. Kienzl hat aber an der Heilmar-Idee festgehalten; sie scheint ihn immer wieder beschäftigt zu haben, denn es ist bereits die zweite Umarbeitung, in der sie vor uns erschienen ist.

Heilmar ist eine jener Erlösergestalten, die seit Wagner so häufig den Mittelpunkt musikalischer Dramen bilden, und deren Wesenheit in der Tat der Musik außerordentlich entgegenkommt. In Kienzls Oper handelt es sich aber ausnahmsweise nicht um rein ethische Fragen; der schlichte Hirt, der sich zum Helfer der Menschheit berufen fühlt, denkt nicht an das innere Glück. Die körperliche Gesundheit drängt es ihn den Leidenden wiederzugeben und so den größten Segen zu spenden, den die Natur selbst zu verleihen vermag. Das Vorspiel führt uns die Traumerscheinung Heilmars vor. Des Wunders der Heilkraft soll er teilhaftig werden, aber nur unter der Bedingung, daß er auf eigenes Glück verzichtet. Nicht Gold noch Gut darf er erwerben, und selbst der Sold der Liebe bleibt ihm versagt.

Damit ist der tragische Konflikt gegeben. Heilmar zieht hinaus

und wird ein Wohltäter der Kranken. Haus und Hof vermacht er seinem Bruder Rolf, die Hand der von ihm geheilten Prinzessin schlägt er aus; als er aber auf offenem Markte den Segen seiner Heilkraft übt, begegnet ihm ein Weib, Maja, das sein Herz und seine Sinne gefangen nimmt. Das Jahrmarktstreiben bildet zu den psychologischen Vorgängen des ersten Aktes einen wirksamen Gegensatz, wie das Erscheinen eines Quacksalbers die innere Mission Heilmars deutlicher hervortreten läßt.

Der zweite Akt hält nicht, was die Exposition versprochen. Heilmar bricht seinen Schwur, wird seiner Sendung untreu, ohne daß wir Zeugen einer starken Nötigung oder auch nur eines ernsthaften Kampfes werden. Der Figur des Heilmar tritt in der der Maja keine kräftig gezeichnete Persönlichkeit entgegen, und damit sinkt auch von der Liebesszene an das Interesse des Zuschauers. Heilmar ist seiner Weihe beraubt; als erstes Opfer fällt Majas Mutter, der der ersehnte Arzt statt Heilung Tod bringt. Entsetzt flieht Heilmar das Haus. Maja beschließt, zur Sühne die Werbung seines Bruders Rolf zu erhören.

Im dritten Akt kehrt Heilmar noch einmal zurück. Er sieht Maja als Braut des Bruders. Seine Kraft ist gebrochen, und er empfindet seine Schuld doppelt, als von ferner Insel der Hilferuf der von der Pest befallenen Bevölkerung zu ihm bringt. Da opfert sich Maja, um, eine zweite Senta, den Geliebten vom Fluch zu erlösen. Sie ergreift seine todbringende Hand, und indem sie stirbt, fühlt Heilmar die alte Wunderkraft in sich erwachen. Von der ergriffenen Menge gepriesen, beschreitet er das Schiff, um fernerhin seines Rettungswerkes zu walten.

Kienzl ist ein ehrlicher Idealist; das bekundet schon die Wahl des Stoffes. Er ist aber auch ein praktischer, erfahrener Theatermann, der nicht gern auf die sichere, wenn es sein muß, äußerliche Wirkung verzichtet. So wohnen zwei Seelen in seiner Brust, und nur zu oft gewinnt der Opernkapellmeister über den Jünger Wagners die Oberhand. Auch sein Heilmar ist eine Mischgestalt, die etwa die Mitte zwischen Prophet und Parsifal hält. Ohne Frage aber ist die Oper unterhaltend und bühnenwirksam. Der Musik muß man Wohlklang und eine äußerst geschickte Faktur nachrühmen. Kienzl beherrscht die Mittel und ist seiner Wirkungen stets sicher. Ensemblesätze wie der erste und dritte Aktschluß werden heutzutage selten ge-

schrieben. Aber man kann nicht behaupten, daß in der Partitur immer ein sehr wählerischer Geschmack waltet. Die Melodik ist ansprechend, doch keineswegs originell, von Tannhäuser und Lohengrin im besonderen stark beeinflußt; wohlfeile, mit der Tendenz eines ernsten Dramatikers nicht zu vereinbarende Effekte werden gelegentlich nicht verschmäht. Wie schon im „Evangelimann" tritt auch im „Heilmar" die Neigung des Komponisten einerseits zu warmer und schlichter Ausdrucksweise, andererseits zu derbluſtiger Volkstümlichkeit hervor und läßt ihn hübsche Kontrastwirkungen erzeugen. Die Lyrik ist freilich nicht frei von Sentimentalität, der Humor dagegen echt und von gesunder Herzhaftigkeit. Die Volksszenen und Tänze des ersten Aufzugs liefern dafür wieder recht erfreuliche Beispiele.

Rein als Theaterstück betrachtet ist mithin die Oper um ihrer dichterischen und technischen Vorzüge willen sympathisch zu begrüßen. Niemand weiß aber besser als Dr. Wilhelm Kienzl, daß wir an die moderne musikalische Bühne ganz andere Anforderungen stellen, daß uns hier das Theater, auch das gutgemachte Theater nichts Erstrebenswertes mehr erscheint. Von dem Wege, der zu dem ernsten Musikdrama der Zukunft führt, zu dem allen Effekten abholden, aus eigenstem und innerlichstem Empfinden geschöpften, liegt der „Heilmar" abseits. Sein Verfasser jedoch, der zwar keine starke persönliche Erfindungsgabe, wohl aber reiches Können und künstlerisches Wesen einzusetzen hat, kann in seiner Weise die Entwicklung fördern, wenn er bei seinem künftigen Schaffen allen äußeren Anregungen sich zu entziehen und auf alle Erfolge, die ohne Konzessionen nach der einen oder anderen Seite nicht zu erlangen sind, zu verzichten die Kraft hat. Heilmar ist gewissermaßen auch ein Sinnbild des schaffenden Künstlers, der ja ohne Entsagung seine höchste Sendung nie erfüllen kann. 29. 1. 1902.

„Die Abreise"

Musikalisches Lustspiel in einem Aufzug

Dichtung von A. v. Steigentesch, bearbeitet von Ferdinand Graf Sporck

Musik von Eugen d'Albert

Seitdem man des Pathos der großen Oper, wie es sich namentlich in dem Epigonentum der nachwagnerischen Zeit breit gemacht

hat, allgemach müde geworden, regt sich die Sehnsucht nach der komischen Oper immer unverhohlener. Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, das musikalische Lustspiel, das seit Lortzing in Deutschland fast gänzlich brach lag, wieder anzubauen; doch scheint es, daß dies für unsere Komponisten seine besonderen Schwierigkeiten hat. D'Albert erneuert in seinem Einakter „Die Abreise" den Versuch, nur mit der Nuance, daß er speziell das Konversationsstück in den Bereich der musikalischen Darstellung zieht. Der Stoff ist absichtlich möglichst leicht und harmlos gewählt, das Gewicht mehr auf die psychologische Entwicklung des Dialogs als auf eigentliche Handlung gelegt.

Kurz ist der Inhalt erzählt. Ein junges Ehepaar, Gilfen und Luise, machen auf ihrem einsamen Landsitz die Erfahrung, wie leicht in der trivialen Alltäglichkeit des Lebens nach froh verkosten Flitterwochen eine Abkühlung der gegenseitigen Neigung auch ohne besondere Ursache eintreten kann. Sie fühlt sich von ihrem Manne vernachlässigt; er wiederum empfindet die Gleichgültigkeit, die sie zur Schau trägt, um so beunruhigter, als ein Freund des Hauses ernstlich gewillt ist, die Situation sich zunutze zu machen. Gilfen beschließt, zu reisen, um in der Trennung das Heilmittel für beide Teile zu suchen. Der egoistische Freund drängt zur Abreise, die Frau hält ihn nicht zurück, er aber zögert noch. Im Verlauf einiger Szenen, in denen viel von Freundschaft, Liebe, der Natur des Weibes und dergleichen die Rede ist, und in denen eigentlich nichts geschieht, als daß Trott, der Freund, immer brutaler seine unlautere Absicht verrät, gelangt Gilfen zu der Überzeugung, daß sein Weib ihm treu ist und nur einer wärmeren, herzlicheren Betätigung seiner Zuneigung bedürftig, als er ihr bis dahin hat zuteil werden lassen. Er bleibt, und der enttäuschte Trott ist nun seinerseits zur Abreise genötigt. Der Vorhang fällt, wähernd die Wiederversöhnten am traulichen Teetisch beim Schein der Lampe neue Zärtlichkeiten tauschen.

Gegen diesen Text als Unterlage einer musikalischen Dichtung läßt sich gewiß manches einwenden. Der Dialog ist nicht lyrisch genug gehalten, und der Komponist dadurch gezwungen, eine Menge Dinge zu behandeln, die sich nicht in Musik auflösen wollen. Auch herrscht zu sehr die konventionelle Theatersprache vor. So dialektisch gespreizt redet kein Ehepaar unter sich; um wieviel anregender auch für den Tonsetzer wäre ein natürliches Geplauder gewesen! Am schlimmsten

ist die grobe Übertreibung, die in dem Gebaren des Freundes liegt. Hier zerstört die Sucht nach Komik die Wahrscheinlichkeit und verläßt die feinere Atmosphäre, in der sich sonst das Ganze bewegen würde. Endlich ist der Vorgang zu ausgesponnen; eine kürzere Fassung würde seinem Gehalte mehr entsprochen und die szenische Wirkung gesteigert haben. Trotz dieser Ausstellungen ist der Versuch einer modernen Konversationsoper als solcher freudig zu begrüßen und wird vielleicht zu glücklicheren Fortsetzungen anregen.

Die Schwächen des Buches hat d'Albert natürlich nicht wettmachen können. Das Unkomponierbare mancher Dialogstellen hat sich auch ihm spröde erwiesen, gesuchte Komik konnte keine Funken aus seiner Phantasie schlagen, und die vorsichtigste Tonsprache mußte den Stoff noch dehnen. Von diesen sozusagen notwendigen Mängeln abgesehen, ist seiner Musik viel Gutes nachzurühmen. Sie ist vor allem natürlich, sucht sich der Harmlosigkeit des Gegenstandes anzupassen und tut dies mit so viel Anmut und Feinheit, an einzelnen Stellen mit so glücklicher Naivetät, daß der Eindruck ein vorwiegend gewinnender ist. Die Erfindung ist frisch, bewußt volkstümlich, die Faktur fast überall von zierlicher Feinheit. Gleich die Ouvertüre ist ein frisches, reizvolles Orchesterstück. Zuweilen laufen bei dem Bestreben, sich harmlos gehen zu lassen, kleine Trivialitäten mit unter (wie zum Beispiel das Walzerthema des Trott); in den ernsteren Szenen dagegen steigert sich der Ton oft zu erheblicher Wärme. Ob in dem Stil, der zwischen freier Gestaltung und thematischer Arbeit, zwischen Melodiebildungen und deklamatorischem Rezitieren je nach Bedarf wechselt, schon das Ideal für die Konversationsoper gefunden ist, darf als zweifelhaft gelten. Da wir es hier mit einem ersten Versuch in dieser Richtung zu tun haben, so ist auch insofern schon der Wille hoch anzuschlagen. Viele Einzelheiten sind überraschend gelungen; die Instrumentierung ist durchweg sehr hübsch und fein. Das Vorbild Aubers, das schon so vielen deutschen Musikern vorgeschwebt hat, scheint auch d'Albert gelockt zu haben. Und gerade d'Albert ist vielleicht berufen, mit Hilfe einer geschmeidigeren Dichtung ihm näherzukommen und es für unsere modernen Verhältnisse zu nutzen. 25. 2. 1899

„Kain“

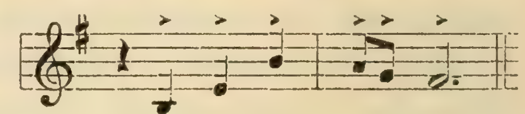
Dichtung von Heinrich Bulthaupt. Musik von Eugen d'Albert

Nach der Premiere konnte man vielfach die Ansicht äußern hören, dem neuen Werke d'Alberts fehle bei allen Schönheiten der Musik doch der eigentlich dramatische Zug. Ob dies in der dichterischen Behandlung des Stoffes oder mehr in der Natur der Komposition begründet liege, darüber gingen die Meinungen auseinander. Mir scheint der Vorwurf überhaupt unzutreffend. Definiert man den Begriff „dramatisch“ lediglich nach der etymologischen Bedeutung des Wortes, so fällt unter ihn die Dichtung des „Kain“ allerdings nur in einem Punkte. Der Todschlag des Abel ist die einzige „Handlung“ in diesem Stücke. Alles andere sind Zustandsschilderungen, innere seelische Vorgänge. Aber auch diese können im Sinne der Kunstlehre „dramatisch“ sein, sofern sie uns durch die Mittel der Bühnenwirkung veranschaulicht werden, und der Fortschritt der modernen Dichtung besteht ja gerade darin, daß die äußere Dramatik durch jene innere mehr und mehr ersetzt wird. Nur in der Oper sind wir noch immer zu sehr an bunten Wechsel der Szenerie und übergroße Beweglichkeit der Figuren gewöhnt, um nicht durch ein entgegengesetztes Prinzip zunächst befremdet zu werden. Ein Theaterstück im herkömmlichen Sinne ist der „Kain“ freilich nicht; darum soll man aber nicht gleich mit der Bezeichnung „oratorienhaft“ bei der Hand sein. Zum Oratorium würde vor allem auch der entsprechende musikalische Charakter gehören. D'Albert verwendet aber durchaus dramatische, keineswegs epische Darstellungsmittel.

Es fragt sich nun: ist es Bulthaupt gelungen, die psychologische Motivierung des Bühnenvorganges klar und mitfühlbar vor Augen zu führen? Nach dem empfangenen Eindruck kann ich persönlich diese Frage im wesentlichen nur bejahen. In ihrem von allem Konventionellen losgelösten Rahmen regt die Dichtung, indem sie das Denken den tiefsten Problemen des Daseins zuwendet, zugleich die Phantasie an. Nicht ohne innere Bereicherung erlebt man die Aufführung, und das scheint mir bei jedem Kunstwerk das Wichtigste zu sein. Wenn man dem Dichter einen Vorwurf machen muß, ist es der, daß er die Überlieferung der Bibel allzusehr zu vertiefen bestrebt war. Das ungleiche Brüderpaar Kain und Abel ist zu zwei Typen der Menschheit

ausgewachsen, zur Verkörperung zweier Lebensanschauungen, die sich in uns, wie außer uns, von jeher bekämpfen. Nicht ohne Beeinflussung durch die Byronsche Dichtung hat Bulthaupt allzuviel in seinen „Kain“ hineingetragen, was nicht nur die Einheit der Wirkung gefährdet, sondern zuweilen auch die Klarheit. So ist z. B. nicht ersichtlich, warum Kain die erlösende Macht des Todes nicht an sich, sondern an seinem Bruder erprobt. Um wieviel verständlicher ist die Fassung der Bibel, in der einfach der Neid das menschliche Motiv des Totschlages abgibt! Daß Luzifer, der mit der Sünde zugleich den Tod, den ewigen Schlaf, in die Welt geführt hat, als ein Teil der erlösenden Macht erscheint, ist gewiß ein schöner Gedanke. Aber gesungene Philosophie ist ein mißlich Ding, und der Dichter hat nicht vermocht, seine sinnvolle Sprache überall in den für den Musiker brauchbaren Gefühlsausdruck aufzulösen. Als ein weiterer Fehler muß das lange Festhalten des lebenden Bildes zu Beginn der Handlung bezeichnet werden. Ein Gefühl der Länge wurde vielleicht nur dadurch verschuldet. Hier könnte aber wohl die Regiekunst helfend eingreifen.

In seiner Musik bekundet Eugen d'Albert ein entschiedenes Hinausgehen über sich selbst. Die meisterliche Beherrschung der Mittel war ihm früher schon eigen. Er schreibt den vokalen Part aus der Empfindung des Sängers heraus, und besonders die Farbenmischung der Instrumente und ihre charakteristische Verwendung steht ihm völlig zu Gebote. Die Partitur des „Kain“ enthält unendlich viel Feines, Eigenartiges und, wie stets bei d'Albert, Klangschönes. Das Wichtigste aber scheint mir, daß die Motive plastischer sich abheben, daß sie dem Ernst des dichterischen Vorwurfs entsprechend gehaltvoll gestaltet sind und unmittelbar die Stimmung treffen. Ein Motiv, das den Fluch des Menschenschicksals versinnlicht:



zieht sich durch das Ganze. Es treibt sein Wesen im Vorspiel, das uns zu den ersten aus dem Paradies verstoßenen Menschen führt, es klingt aus am Schlusse, wo nach dem zweiten Sündenfall die Weissagung: „Unstät und flüchtig“ die Schuldbeladenen auf die Wanderung treibt. So ist das Werk auch musikalisch formell abgerundet. Daß die Stimme Gottes sich aus den Gewissensrufen des Kain entwickelt und in das Rollen des Donners, die Stimme der empörten Natur übergeht, ist ein genialer Einfall. Um die musikalischen

Höhepunkte zu bezeichnen, nenne ich die erste Szene, in der die eigentümlich wehleidige Stimmung durch ab und aufsteigende Folgen alterierter Akkorde bei gedämpften Streichern erzielt ist; ferner die Vision des Abel, in der er das Paradies schaut und sein Preislied der Natur, das einen geradezu dithyrambischen Charakter trägt. Feine Züge enthält die Szene des Luzifer mit dem majestätischen Motiv des Todes, der selber den



Schläfern zur Ruh „die weichen Pfühle der Milde" breitet. Ein ergreifendes Tongemälde ist die Schilderung des Sonnenaufganges und der erwachenden Natur. Obgleich noch immer stark im Banne des Nibelungenstils, geht d'Albert auch formell seine eigenen Wege; das beweist der Ensemblesatz des Gebetes. Im allgemeinen herrscht bei ihm der melodische Ausdruck vor, im Orchester wie in den Singstimmen, und das ist freudig zu begrüßen. Um auch mit meinen Bedenken nicht zurückzuhalten, sei auf die Neigung des Komponisten hingewiesen, in ziemlicher Gleichförmigkeit den vollen Klang des Orchesters zu benutzen. Eine größere Ökonomie, die einzelne Gruppen mehr abwechseln läßt, durchsichtiger und in schärferen Gegensätzen instrumentiert, würde voraussichtlich auch der Erfindung noch zugute kommen. Die Fähigkeit, nur da zu steigern, wo die Wirkung es verlangt, und so die höchsten Gipfel als solche planvoll hervortreten zu lassen, die ist es, die dem Komponisten d'Albert noch zu wünschen bleibt. Mit ihr wird er auch eine größere Eindringlichkeit seiner Tonsprache noch erreichen.

Das Neuartige des Werkes mag seiner schnellen Aufnahme vielleicht im Wege stehen. Zu der Bereicherung der dramatischen Literatur um ein so ernstes und vornehmes Werk dürfen wir uns nichtsdestoweniger Glück wünschen. 21. 2. 1900

Eugen d'Alberts „Tiefland"

Uraufführung am Deutschen Landestheater in Prag

Mit seinem neuen dramatischen Werk hat d'Albert einen unleugbaren Erfolg errungen. Die Prager Uraufführung brachte ihm ungeteilte Zustimmung, wenn diese auch bei den Aufrichtigen nicht ohne

Einschränkung blieb. Ob dieser Erfolg ein dauernder, ob er stark genug sein wird, das Werk zu verbreiten, bleibt abzuwarten; dergleichen ist ja unberechenbar. Man kann nur sagen, daß die größeren Theater eine Pflicht haben, so ernst zu nehmende Erscheinungen nicht unbeachtet zu lassen, und der gewonnene Eindruck macht es wahrscheinlich, daß die spannende Handlung und die mancherlei Vorzüge der Musik einen Versuch nirgends unbelohnt lassen werden. Uns liegt es zunächst ob, die Erscheinung zu deuten, uns über Art und Wesen dieser Oper klar zu werden.

In „Tiefland" erscheint d'Albert aufs neue als ein Suchender. Das Ziel, dem er (wie mit ihm viele andere) seit Jahren unermüdlich nachstrebt, ist der moderne dramatische Stil, ein Stil, der von der nun einmal unwiderruflich abgetanen Vergangenheit fort und an Wagner vorbeiführen und zugleich den individuellen Neigungen des Autors entsprechen soll. Einen Augenblick schien ihn d'Albert gefunden zu haben. Nach dem Erfolge der „Abreise" glaubte man allgemein, d'Albert würde sich der komischen Oper, dem Konversationsstück und modernen Stoffen zuwenden. Für die glückliche Lösung derartiger Aufgaben bringt er allerdings vieles mit, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sich nach dieser Seite sein Talent noch einmal am stärksten entwickelt. Er könnte damit zugleich der Oper ein neues Gebiet erobern und ein willkommener Pfadfinder auf in Deutschland noch unbetretenen Wegen werden. Aber es lebt noch etwas anderes in ihm, das ihn zum Pathos, zum ernsten dramatischen Ausdruck treibt, und so sehen wir denn nach dem einen glücklichen Wurf ihn wieder mit anderen komplizierteren Stoffen beschäftigt, sehen ihn aufs neue experimentieren. Es wiederholt sich da im Leben des einzelnen Komponisten, was die Geschichte der Gattung überhaupt zeigt: ein ewiges Ringen mit dem Problem des musikalischen Dramas. Fast möchte man glauben, daß die so oft verkündete Sehnsucht der beiden Schwesterkünste einem Irrglauben entstammt; vielleicht kann der Musiker nicht zur Ruhe kommen, seine Ausdrucksweise keine endgültig feststehende werden, weil Drama und Musik nie restlos sich vereinigen und in ihrer Verbindung einen Widerspruch bergen, den nur das größte Genie in seltenen Momenten zu lösen vermag.

„Tiefland" also ist ein neuer Versuch d'Alberts, von der Bühne herab musikalisch zu wirken, und darin liegt für mich die Bedeutung

des Werkes. Wenn ich den Komponisten recht verstanden habe, ist er zu der Überzeugung gekommen, daß in der Oper vor allem der Stoff wirken müsse, und die Musik diese Wirkung lediglich zu modifizieren habe. In der Bewertung der textlichen Unterlage mit Gluck, Wagner und allen wahren Dramatikern übereinstimmend, trennt er sich von ihnen insofern, als er die Handlung noch mehr zu einem selbständigen Faktor macht, der Musik aber eine weit bescheidenere Rolle als jene Meister anweist. Nur an einzelnen Höhepunkten, eigentlich nur in Zwischenspielen, kommt die Musik voll zu ihrem Recht, während sie im übrigen die Handlung gleichsam nur untermalt. Zugleich verzichtet d'Albert auf alle Phantastik und greift auf das „Opernhafte" im älteren Sinne zurück, wie es zuletzt die italienischen Veristen wiederbelebt haben. Die Italiener wußten daraus krasse Wirkungen für ihre Musik zu gewinnen; d'Alberts Musik mildert den Realismus der Figuren, sie sucht, wo es irgend geht, zur Vermittlerin der psychologischen Vorgänge zu werden.

Für sein Vorhaben mußte der Komponist sich der Mitarbeit eines gleichgesinnten und geschickten Librettisten versichern. Daß er einen solchen in Rudolf Lothar fand, hat ihn andererseits in seinen Absichten wohl noch bestärkt. Der Text, den Lothar nach der spanischen Vorlage des Guimera verfaßt hat, erhebt sich beträchtlich über den Durchschnitt der Opernbücher. Der Inhalt ist kurz dieser: In einem Tal am Fuße der Pyrenäen waltet Don Sebastiano als Herr über Land und Leute; die Hirten und Bauern sind ihm wie Leibeigene ergeben. Diese mittelalterlichen Zustände werden durch nichts motiviert, wir müssen sie dem Dichter glauben. Sebastiano hat einst einem alten Vagabunden seine Mühle geschenkt, weil er in dessen schöne Tochter Martha, die tanzend ihr Brot erbettelte, sich verliebte. Nach dem Tode des Vaters bleibt Martha die Besitzerin der Mühle und zugleich die Geliebte Sebastianos. Aus Unkenntnis des Lebens, Schutzlosigkeit und einer Art Dankbarkeit gegen den, der ihr freundlich genaht („zum erstenmal sprach einer gut mit mir"), hat sie sich in ihr Schicksal gefunden. Das alles wird etwas umständlich erzählt; die Handlung setzt erst ein, als Sebastian beschließt, Martha einen Gatten zu geben. Er ist ins Unglück geraten und kann sich nur durch eine reiche Heirat noch halten. Da er aber sein Verhältnis zu Martha, die er noch immer liebt, nicht zu lösen gedenkt, wählt er unter den Hirten der Berge

einen unerfahrenen, leichtgläubigen Burschen, dessen Ergebenheit und Dummheit ihm die Gewähr zu geben scheint, daß keinerlei Hindernisse seinen unsauberen Plänen drohen. Mit diesem Hirten Pedro tritt nun die keusche, kraftbewußte Mannesnatur aus reinen Höhen in das niedere Getriebe des „Tieflandes". Damit ist der im Titel liegende Hinweis auf den symbolischen Gehalt der Dichtung erläutert. Der Reine und Starke reißt die Gefallene zu sich empor. Martha, die zuerst in Pedro einen Ehrlosen erblickt und ihn nur erduldet, wird beim Erkennen der Wahrheit von tiefer Liebe zu ihm erfaßt, und Pedro nimmt sie, nachdem er den Herrn und Nebenbuhler im Zweikampf erwürgt hat, mit sich hinauf in die Berge.

Man kann dem Textbuch vorwerfen, daß es die Sinnesänderung der Martha, das Kindliche in dem Charakter des Pedro vielleicht nicht überzeugend genug hervortreten läßt, daß es den Sebastiano als gar zu schwarzen Bösewicht schildert und am Schluß die Greuel nach veristischer Sitte häuft — immerhin bietet es in gewählter, zum Teil poetischer Sprache eine spannende Handlung und entbehrt nicht des psychologischen Interesses. Auch in der deutschen Fassung, die ein stimmungsvolles Vorspiel hinzugefügt hat, verlangt das Stück nicht unbedingt nach Musik. D'Albert wollte nun zeigen, wie man eine solche Handlung durch musikalische Mittel in ihrer Wirkung heben kann. Und in der Ausführung dieser Idee, mag man ihr nun beistimmen oder nicht, hat er sich wieder als Meister gezeigt. Mit sicherem Instinkt hat er überall den dramatischen Ton getroffen, seine Anregungen aus den Situationen geschöpft. Am interessantesten ist, wie seine Faktur alles Schwerfällige abgestreift hat, und wie er stets bestrebt ist — wenige Stellen, zu denen ein leidenschaftliches Liebesduett gehört, ausgenommen —, hinter den Dichter zurückzutreten. Ganz ohne Konzessionen geht es freilich nicht ab. Aber gerade die geschlossenen Nummern, wie das Tanzlied oder die kleine Legende der Nuri, die vielleicht das Publikum am meisten gewinnen werden, sind nicht die stärksten Seiten der Partitur und könnten ohne Störung herausgenommen werden. In der Absicht, die Musik dem Worte und der theatralischen Wirkung dienstbar zu machen, ist für mein Gefühl der Komponist in dreierlei Hinsicht zu weit gegangen oder richtiger: zu enthaltsam gewesen. Die Deklamation zeigt einen Hang zum

Naturalistischen, den wir auch sonst bei modernen Musikern beobachten können. Das psalmodierende Verweilen auf einem Tone und das absichtlich Eckige der rezitativischen Wendungen entspricht nicht dem Wesen unserer Sprache, es ist undeutsch und wird sich schwerlich einbürgern. Zu zweit will es mir nicht nötig erscheinen, um lebendig und durchsichtig zu sein, so prinzipiell und in solchem Maße auf die Reize einer polyphonen Schreibweise zu verzichten. Endlich hätte der Komponist in der Erfindung seiner Melodien, die leicht und üppig hervorquillen, unbeschadet der gewollten Wirkung etwas wählerischer sein dürfen. Dagegen möchte ich nachdrücklich hervorheben, mit welcher Feinheit das Orchester behandelt ist und wieviel Neues und Charakteristisches in einzelnen Zügen dem aufmerksamen Hörer entgegentritt.

Ich fasse mich dahin zusammen, daß mir „Tiefland" als ein bemerkenswertes Glied in der Kette der d'Albertschen Dramen und der neueren Bühnenwerke überhaupt erscheint. Von meinem persönlichen Standpunkt muß ich freilich hinzufügen: hoffentlich bedeutet es nur ein Durchgangsstadium für den Komponisten. Wir können bei diesem Prinzip nicht stehen bleiben, aber es ist gut, daß die Lehre von dem Übergewicht der Dichtung die äußersten Konsequenzen zieht. Nur so können wir, wenn der vorhin ausgesprochene Argwohn nicht etwa berechtigt ist, zu einer baldigen Reaktion gelangen. Je besser unsere Textbücher werden, desto geringer ist unsere Freude an den Komponisten. Andrerseits ist es doch wohl nicht Zufall, daß die Dichtungen gerade der herrlichsten Tonschöpfungen uns so minderwertig erscheinen. Gewiß können wir von der Forderung vernünftiger und interessanter Texte nicht mehr Abstand nehmen; aber es hat sich doch als ein fundamentaler Irrtum erwiesen, der für die dramatische Produktion der Musiker verhängnisvoll geworden ist, dem Dichter die erste Stelle anzuweisen. Das ersehnte Ziel ist auf diesem Wege offenbar nicht zu erreichen. Der Erfolg einer Oper hat noch immer von der Bedeutung ihrer Musik abgehangen, und soll das musikalische Drama eine Zukunft haben, so muß auch das Rein-Musikalische in ihm wieder zur Hauptsache werden. 16. 11. 1903

Max Schillings' „Ingwelde"

Lange hat's gedauert, bis wir die Oper, die den Namen Max Schillings durch ganz Deutschland getragen hat, in Berlin zu hören bekamen. Aber es zeigte sich wieder, daß weder Vorurteile noch Machenschaften wirklich Gutes oder Bedeutendes auf seiner Bahn aufzuhalten vermögen. So manchem Werke wird durch Protektion auf die Beine geholfen und es sinkt doch in der eigenen Hohlheit zusammen; die „Ingwelde" hat sich durch eigene Kraft schrittweise den Boden erkämpft. Ob sie auch Wurzel schlagen und sich dauernd erhalten kann, scheint mir dabei zunächst gleichgültig. „Ingwelde" ist ein Werk, das jedem Musiker imponieren muß; ob es die Gunst des großen Publikums gewinnen wird, ist eine andere Frage, die ich nicht ohne weiteres bejahen möchte. Nichts schadet einer guten Sache mehr als Überschätzung, und diesen Schaden möchte ich nicht demjenigen zufügen, den ich für einen der begabtesten und ehrlichsten unter den dramatischen Komponisten der Gegenwart halte. Schillings Erstlingswerk ist das Produkt einer ganz ungewöhnlichen Phantasie, eines Mannes, der es mit seiner Kunst heilig ernst nimmt. Schon aus diesem Grunde war die Aufführung geboten.

Wenn die Gelegenheit, über ein neues Kunstwerk zu sprechen, sich wiederholt, so ist das ein großer Vorteil. Man kann seine Meinung prüfen, und, wo sie sich nicht bestätigt findet, berichtigen. Im großen und ganzen war mein Eindruck der selbe wie bei der Uraufführung in Schwerin, nur nach der günstigen wie nach der ungünstigen Seite hin vertieft. Ich treibe keine Sonderpolitik. Seitdem ich den Taktstock mit der Feder vertauscht habe, bin ich ehrlich bemüht, die Erscheinungen in ihrem Zusammenhang zu begreifen und einen Standpunkt zu gewinnen, der von meiner persönlichen Geschmacksrichtung ebenso weit entfernt ist wie von der jedes einzelnen. Aber ich kann die Freude darüber nicht unterdrücken, daß hier einmal etwas nur von der künstlerischen Seite Geschautes und Gewolltes zur Tat geworden ist; gerade jetzt, wo man nur zu oft voll Unwillen erfahren muß, wie unechtes Getue und Strebertum im Kunstleben sich breit machen. In dieser Reinheit der Intentionen, verbunden mit einem großen Können, beruht für mich der Reiz und die Bedeutung der Schillingschen Oper.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Zwischen Gandulf von Gladgard und seinen Nachbarn, den Söhnen des Wikingerkönigs Thorstein, herrscht seit Jahren blutige Fehde. Der greise Gandulf hinterläßt nur eine Tochter Ingwelde; er beklagt, daß ihm kein eigener Sohn lebt, um ihn an den Feinden zu rächen. Gest, den er an Sohnes Statt angenommen, gelobt seinem Pflegevater, durch Erlegung Klauses, des ältesten Wikingersprosses, die Fehde zu beenden. Ingwelde sehnt den Frieden herbei. Da erscheint Ortolf, der „Sprecher" von Thorstein, um höhnend eine neue Herausforderung und eine gewaltsame Werbung des Wikingers um die Tochter Gandulfs zu überbringen. Die Herausforderung wird angenommen, und Gandulf und Gest, der zärtlich von seiner Pflegeschwester Abschied nimmt, ziehen in den Kampf. Während der Streit im Walde tobt, hat sich Klause mit einigen Mannen der unverteidigten Burg genaht und will sich Ingweldens bemächtigen, die in dieser höchsten Not die Veste in Brand steckt und mit der Fackel zugleich Gest das verabredete Signal giebt. Gest eilt herbei und streckt Klause mit einem wuchtigen Schlage zu Boden. Als Ingwelde darauf von den Thorsteinern als Sühnopfer der Bluttat verlangt wird, und sich der Streit darob zu erneuern droht, schwört sie den Eid, keinem anderen sich zu eigen zu geben als dem erschlagenen Klause. Der scheinbar Tote aber regt sich; er war nur betäubt, und nun er den Schwur vernommen, fordert er von Gandulf seine Erfüllung. Sie wird ihm gewährt, Ingwelde ergiebt sich ihrem Schicksal und folgt den Wikingern auf ihre Burg. Der zweite Aufzug führt Bran, den „träumenden Sänger", den jüngsten der vier Thorsteiner Brüder, ein. Seit Ingweldens Einzug ist der Jüngling von Liebe ergriffen zu der Braut seines Bruders, die, in trübes Brüten versunken, alles Werben ihres Gemahls abweist. Arglistig verheißt sie ihm Minnelohn, wenn er mit Gandulf sich ausgesöhnt habe. Klause ist bereit, die Versöhnungsfahrt anzutreten. Ingwelde weiß Bran zu gewinnen, daß er, nachdem sie mit Klause zu Boot gestiegen, die Fackel — das verräterische Zeichen für die Ihrigen — am Tore befestigen soll. Bran bleibt allein zurück, in Liebesträume versunken, während Klause seinem Verderben entgegengeht. Gest, durch das Licht der Fackel verständigt, erschlägt den Arglosen, während Gandulf vom rächenden Schwerte der Thorsteiner fällt. Als aber die Fackel erloschen, tritt zu dem einsam wachenden Bran der Geist Klauses und fordert von ihm, der sich des

Mordes unwissentlich mitschuldig gemacht, Rache an dem treulosen Weibe. Die Gestalt verschwindet, und durch das Dunkel klingt nur noch der Mahnruf: „Bruder Bran, achte des Eides!" Aus dem träumenden Sänger wird ein tatkräftiger Held, der den von der Jagd heimkehrenden Brüdern und Mannen fest entgegentritt und das blutige Rächeramt übernimmt. Inzwischen hat die verwaiste Ingwelde sich mit Gest in Liebe vereint; aber der Gedanke an den hingemordeten Klause und ihre Verräterei lassen sie nicht ruhen. Gest sucht sie zu trösten: „Wie, wollt' ein Schatten uns trennen?" und sie beschließen, an fernem Orte ihrem Gattenglück zu leben. Da naht sich vom Meere her Bran. Er kündet seine Sendung, und der erste Hieb seiner Axt fällt den ihm entgegentretenden Gest. Wie er aber sich anschickt, auch an Ingwelde die gelobte Rache zu üben, entsinkt die Waffe seiner Hand, und aufs neue erliegt er dem Zauber ihrer Schönheit. Dreimal ertönt der Mahnruf Klauses durch die Nacht; während eines langen Seelenkampfes, in dem sich beide ihrer Wahlverwandtschaft, doch auch ihrer Schuld bewußt werden, beschließen sie, gemeinsam in den Tod zu gehen, „daß Liebe löscht des Schicksals Schuld und Tod der Liebe Leid!" Sie besteigen das brennende Totenschiff Gests, das mit dem gespenstischen Fahrzeug, auf dem Klauses Geist herangleitet, in das Meer versinkt. Mit süßem Sange heißen sie geheimnisvolle Stimmen aus der Tiefe willkommen.

Diese Handlung ist reich an fesselnden Momenten, an wirksamen und geschickt ersonnenen Bühnenbildern, und doch kann sie uns nicht in dem Grade interessieren, wie es die große Ausdehnung und die Erfordernisse der musikalischen Komposition geböten. Die nordische Welt mit ihren gleichmäßig düsteren Farben und ihren fast übermenschlichen Verhältnissen, die zu wenig komplizierten Charaktere der handelnden Personen lassen uns im Grunde kalt. Der Textdichter Graf Sporck ist zwar äußerlich dem Vorbilde Wagnerscher Dramen gefolgt, hat aber seinen Stoff nicht in gleicher Weise für die Musik zu beleben vermocht. Die sympathischen Züge sind wenig herausgearbeitet; das Motiv der Rache darf aber nur vorübergehend der Träger einer lyrischen Handlung sein. Diese Kämpfe und Totschlagszenen würden nur dann das Empfinden der Zuhörer in Mitleidenschaft ziehen, wenn ein großer Charakter, ein wirklich tragisches Schicksal im Mittelpunkt stände. Ingwelde aber, die Hauptperson,

zeigt sich unserer Teilnahme wenig würdig; ihre Schuld würden wir verzeihen, wenn wir ihre Liebe begreifen würden. Unschlüssig, von keiner gewaltigen Leidenschaft getrieben, schwankt sie zwischen drei Männern, und das zersplittert die Wirkung und läßt kein einheitliches Interesse aufkommen. Ungebührliche Längen, namentlich im Schlußakte, tragen das Ihrige dazu bei, den Eindruck der gut gelungenen Szenen abzuschwächen. Wirklich spannend und originell ist der zweite Akt. Er hat auch dem Komponisten das Beste entlockt, hat ihn in dem Liebesgesang des Bran, dem Schleiflied, dem Trauermarsch zu prägnanten Gebilden veranlaßt, und so kann man sagen, daß der Wert der „Ingwelde" in diesem zweiten Akte liegt. Sprachlich, das sei übrigens zugestanden, hat der Dichter einen formschönen und poetischen Gesangstext geschaffen.

Was an der Musik der „Ingwelde" zunächst auffällt, ist ihre äußere und innere Abhängigkeit vom Wagnerschen Musikdrama. Bewußter und vollkommener ist wohl von niemandem der Stil des Tristan-Komponisten übernommen worden. Man könnte daraus den Vorwurf der Unselbständigkeit formulieren; der Versuch, eigene Wege zu gehen, wird in der Tat nirgends gemacht. Innerhalb der Grenzen seines Vorbildes aber ist Schillings zu eigenartig, als daß man von bloßer Nachahmung reden könnte. In den langen drei Akten ist kaum eine direkte Anlehnung nachweisbar, und, was wichtiger ist, in der Prägung der Themen, in ihrer äußerst kunstvollen leitmotivischen Verwertung und in der Behandlung des Orchesters findet sich schon jetzt eine Reihe ureigener Züge. Auch Mozart, Händel und andere haben zuerst im Stile ihrer Zeit geschrieben, bevor sie ihre eigene Sprache redeten. Alles kommt also darauf an, ob Schillings auf dem gewonnenen Standpunkte verharrt, oder ob und wohin er weiterschreitet. Das für ein erstes Werk erstaunlich Kunstvolle seiner Technik, die ganz geniale Veranlagung für orchestrale Farbenmischungen (man höre nur die Erscheinung des Geistes!) sowie das vornehm Zurückhaltende seines künstlerischen Naturells würden allein schon dem Komponisten eine bevorzugte Stellung anweisen. Daß aber auch eigentliche Erfindungskraft in ihm vorhanden, das zeigen die Gesänge des Bran, vor allem das „Schleiflied", und manche Stellen in dem Liebesduett des letzten Aktes.

Gegenüber diesen Vorzügen ist andererseits festzustellen, daß die

Wirkung durch Eigenschaften gelähmt wird, die ich unter dem Begriff des Maßlosen zusammenfassen möchte. Ob der Hang dazu in der Natur des Komponisten liegt oder ob er durch die Wahl des Stoffes bedingt wurde, bleibt abzuwarten. Wie sein großes Vorbild hat Schillings nicht das Gefühl für Längen, und in dem Bestreben, den Ausdruck ins Gewaltige zu treiben, ermüdet er zuweilen durch das gleichmäßig starke Aufgebot aller künstlerischen Mittel. Maßlos ist auch der Gebrauch, den er von der Freiheit des tonalen Empfindens macht. Wir Modernen sind längst entwöhnt, in dieser Beziehung noch engherzigen Anschauungen zu huldigen; aber wenn überhaupt keine Tonalität mehr gewahrt wird, wenn das Ohr ruhelos zwischen Intervallen und Akkordfolgen hin und her geführt wird, deren Beziehungen es nicht aufzufassen vermag, dann entsteht beim normalen Hörer Überreizung oder Apathie, und um die ästhetische Wirkung ist es geschehen. Ein Bühnenwerk aber, das darf nicht vergessen werden, wirkt nur, soweit es sich an den normalen Hörer wendet. Das führt uns auf eine allgemeine Betrachtung. Die „Ingwelde" ist zu einer Zeit entstanden, als das Epigonentum Wagners in voller Blüte stand. Die Zeit ist vorüber. Wohl wird eine gesunde und kräftige Phantasie sich gern einmal auch an gewaltigen Vorwürfen und an dem durch sie bedingten Aufgebot aller Mittel erfreuen wollen; die Erkenntnis hat sich aber Bahn gebrochen, daß die Zukunft des Musikdramas nicht auf diesem Felde liegen kann. Die fast ein Jahrhundert anhaltende Steigerung hat zu einem Rückschlag geführt, aus Gründen, die in der Natur der Sache liegen. Die Aufnahmefähigkeit gegenüber der Opernbühne ist nun einmal eine begrenzte; diese der Nervenkraft des Zuhörers gezogenen Grenzen dürfen vom Kunstwerk nicht überschritten werden. Daher ist das Postulat der Zukunft: Rückkehr zur Intimität. Zur Intimität des Stoffes selbst und zur Intimität in seiner Behandlung, sowohl in melodischer wie harmonischer und orchestraler Beziehung. Wird Schillings diese Bewegung mitmachen oder wird er auf verlorenem Posten weiterkämpfen? Ein reiches und freies Können hat er als Erbe seiner Vorgänger angetreten. — Wird er es im Dienste neuer Anschauungen, zur Befriedigung neuer Bedürfnisse verwerten? 17. 5. 1899

„Der Pfeifertag" von Max Schillings

Die Erstaufführung im Schweriner Hoftheater war von weitgehendem, allgemeinem Interesse. Schon nach den Erfolgen der „Ingwelde" schien es nicht ausgeschlossen, daß Schillings der kommende Mann der deutschen Opernbühne sei. Unter den jüngeren Komponisten hat er jedenfalls mit die stärkste und ursprünglichste Begabung für das Drama und gleich in seinem Erstlingswerke eine bemerkenswerte Selbständigkeit gezeigt. Auf seine Entwicklung durfte man gespannt sein, und auf seine zweite Oper um so mehr, als er sich darin auf ein gänzlich neues Gebiet begibt. Schillings hat sich diesmal einem heiteren Stoffe zugewendet und auf alle Hilfe verzichtet, die der Phantasie des schaffenden Künstlers aus dem Pathos erwächst.

Wie bei der „Ingwelde" ist Graf Sporck der Verfasser des Textes; die Dichtung hat dann noch vom Komponisten für seine Zwecke eine Überarbeitung erfahren.

Der „Pfeifertag" führt uns ins Elsaß unter die Spielleute des 15. Jahrhunderts. Alljährlich kommen die fahrenden Musikanten männlichen und weiblichen Geschlechts, die im Mittelalter eine Gilde bildeten und unter dem Schutz und der Herrschaft eines regierenden Herrn, ihres „Pfeiferkönigs", standen, in Rappoltsweiler zusammen, um einen neuen „Unterkönig" zu wählen und zugleich der Schutzpatronin, der „lieben Frau v. Dusenbach", durch eine Prozession ihre Huldigung darzubringen. Graf Sporck hat mit der Zeichnung der Volksszenen, die uns ein interessantes Stück Kulturgeschichte entrollen, einen glücklichen Griff getan. Er zeigt sich in allen Einzelheiten als guter Kenner der Zeit, die er schildert, und weiß sie auf der Bühne geschickt wieder aufleben zu lassen. Die Handlung, die sich in diesem Milieu abspielt, ein „Spielmannsscherz", erhebt im Grunde nur den Anspruch, als Burleske zu gelten. Das beklage ich um des Komponisten willen. Sie enthält aber auch manch ernste Szene, manch klugen und feinen Gedanken. Da ihre Bühnenwirkung nur in ihrer Verbindung mit der Musik verständlich ist, begnüge ich mich mit einer kurzen Skizzierung. Ein junger Pfeifer (Velten) erringt nach langem Widerstande des Herrn von Rappoltstein, seines „Königs", die Hand von dessen Tochter Herzland. Er führt die Versöhnung zwischen

dem Vater und dem einst in die Verbannung gestoßenen Sohn Ruhmland herbei und befreit die Pfeifergilde vom Zoll. All das gelingt ihm durch List, indem er sich stellt, als sei er vom Blitz erschlagen; dem scheinbar Toten wird in vollem Maße die Sympathie und Anerkennung, die der Lebendige vergebens erstrebte. Der Mummenschanz, dessen allzu herbes Motiv nicht immer die vom Autor beabsichtigte Heiterkeit aufkommen läßt, nimmt dann ein fröhliches Ende. Zwei Paare werden glücklich, da auch Ruhmland sich mit einem lustigen Pfeifermädchen (Alheit), die bei der Intrige wacker mitgeholfen, verlobt.

Wenn ich es nun versuche, die musikalische Bedeutung der Oper zu charakterisieren, so bin ich mir wohl bewußt, daß die Schwierigkeit, einem neuen Werke gerecht zu werden, im vorliegenden Falle besonders groß ist. Mit Schlagworten und Vergleichen ist es da weniger denn je getan. Über Wert und Eigenart dieser Musik wird sich ein abschließendes Urteil erst mit der Zeit gewinnen lassen. In zwei Dingen ist der Komponist der „Ingwelde" sich treu geblieben: in dem Ernst und der Vornehmheit seiner künstlerischen Gesinnung, und in der echt dramatischen Konzeption. Es kann nach dem „Pfeifertag" kaum ein Zweifel mehr bestehen, daß Schillings in letzterer Beziehung alles überragt, was neben ihm zurzeit in Betracht kommt. Seine Musik ist in dem Grade dramatisch gedacht, daß sie losgelöst von der szenischen Vorführung unmöglich wäre. Selbst das Vorspiel zum dritten Akte, ein glänzendes Orchesterstück, erhält seine wahre Bedeutung erst im Rahmen des Ganzen, und dieser dritte Akt wäre wiederum undenkbar ohne das Vorspiel. Innerhalb des dramatischen Ausdrucks ist Schillings von einer Schlagfertigkeit, der fast alles gelingt, sei es, daß es sich um Situationsmalerei, sei es, daß es sich um die Schilderung seelischer Vorgänge handelt. Hier liegt das Gebiet, wo der junge Meister, der doch noch ein Werdender ist, bereits Neues bringt. Gebrochene Farben, gemischte Empfindungen, ein gewisses Helldunkel sind sein ureigenes Gebiet. Es ist geradezu verblüffend, wie ihm die halb burleske, halb ernste Stimmung im Anfang des dritten Aktes gelungen ist, und dann wiederum die Gegenüberstellung heller Klangfarben in der zweiten Hälfte nach den matten, seltsam verschleierten der ersten. Dafür findet sich nirgends ein Vorbild. Auch der musikalische Ausdruck für das Parodistisch-Komische ist in der Partie des Jockel und in kleinen orchestralen Zügen bereichert worden. Das Wichtigste ist doch aber,

daß der Komponist überall da, wo der Text es gestattete, eine Wärme und Leidenschaft des Empfindens entwickelt, die auch seine Gestaltungskraft sofort zu höchster Betätigung steigert. Im allgemeinen eignet dem Stil, der — das braucht wohl nicht erst gesagt zu werden — der frei rezitierende und in der Begleitung polyphone des modernen Musikdramas ist, eine vornehme, zuweilen etwas spröde Zurückhaltung. Das beständige, den naiven Hörer beunruhigende Wechseln der Tonalität, das ängstliche Vermeiden kadenzierender Wendungen (speziell des Leitetones) sind Reste einer Schulrichtung, die Schillings in freiem Schaffen gewiß noch überwinden wird. An der Kunst Richard Wagners hat er sich wie kein anderer herangebildet, und die Selbständigkeit ist bewundernswert genug, mit der er jeden Anklang im einzelnen vermeidet. Das, worin ich gegen die „Ingwelde" einen Fortschritt erblicke, zeigt sich meines Dafürhaltens in dreifacher Weise. Schillings strebt mit Bewußtsein nach größerer Geschlossenheit der Form, und hat den Mut, wieder gut klingende Chor- und Ensemblesätze zu schreiben. Ein reizendes kleines kanonisch einsetzendes Quartett fällt besonders auf. Zum zweiten kehrt Schillings zur Gesangsmelodie zurück und hat es verstanden, ihr im „Pfeifertag" an passenden Stellen einen volkstümlichen Anstrich zu geben. Archaisierende Melismen deuten auf Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik und verleihen der Sache, ähnlich wie in den „Meistersingern", ein gewisses zeitliches Kolorit. Nicht weniger bedeutsam ist der dritte Punkt. Schillings hat sich vom Zwange der kleinlichen Leitmotivarbeit befreit und bringt das musikalische Symbol nur noch in markanten Momenten in einer natürlichen, für alle verständlichen Weise. Eine arge Schablone ist damit über Bord geworfen, die jeder wahren Dramatik im Wege stand und schließlich nur für den Komponisten von Wert war. Einzelheiten interessanter Art wären in Fülle anzuführen. Ich will nur den originellen Botengruß, den Pfeifermarsch, den parodistischen Trauermarsch, den Chor der blumenwindenden Mädchen, die Ballade des Rasbert, den Monolog Ruhmlands und die Wiedererkennungsszene zwischen Vater und Sohn erwähnen. Einen ununterbrochenen musikalischen Fluß zeigt der erste Akt; eine grandiose Steigerung von wirklich hinreißender Kraft macht das zweite Finale zu dem dramatischen Höhepunkt der Oper. Der Einfall, den Frauenchor in der Angst das Thema der Bitte an die heilige Jungfrau abgerissen

singen zu lassen, ist hier von glücklichster Wirkung. Ein groß angelegtes Stück ist das Zwischenspiel „Von Spielmanns Leid und Lust“, dessen zweites Thema besonders durch die wundervolle Instrumentierung wirkt. Überhaupt ist das Orchester nicht nur originell und meisterhaft behandelt, sondern viel farbenreicher und durchsichtiger als in der „Ingwelde“. Es klingt alles und kommt zu klarer Wirkung, zuweilen mit einer Feinheit, die die Effekte der Kammermusik in neuer Weise in die Oper verpflanzt. Neu war auch die Verwendung der Violotta, einer zwischen Bratsche und Cello (eine Oktave tiefer als die Violine) stehenden Armgeige. Sie trat an einigen Stellen solistisch hervor; ihr Ton klingt gedrückt und nicht sehr edel und dürfte nur mit Vorsicht zu besonderer Charakteristik zu gebrauchen sein.

Ich möchte mich dahin zusammenfassen: die Bedeutung der neuen Oper liegt für mich vor allem in der Bestätigung, die man für die ganz ungewöhnliche Begabung des Komponisten aus ihr gewinnen kann. „Ingwelde“ war kein Zufallserfolg, Schillings strebt ehrlich und auf geradem Wege weiter. Der „Pfeifertag“ wird sich weitere Kreise erobern, aber Schillings wird auf dem gewonnenen Standpunkt nicht verharren. Wir wollen uns einstweilen freuen, daß wir einen solchen Mann unter uns haben, und ihm wünschen, daß er seine Kraft recht bald an Stoffen erproben möge, die ihm eine größere psychologische Vertiefung bei ungehemmtem Entfalten seiner künstlerischen Eigenart gestatten. 28. 11. 1899

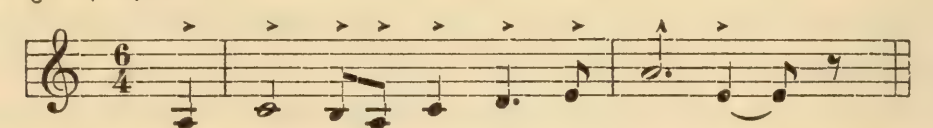
Max Schillings' Musik zur Orestie des Äschylus

In der Bühnenkunst des klassischen Altertums waren die Wirkungen des Wortes und des Tones nicht voneinander getrennt. Für die Dramen der Griechen bildete, wie wir wissen, die Musik ein so wichtiges Darstellungsmittel, daß man bei der Wiederbelebung antiker Werke ihrer nicht gut entraten kann. Wir wissen wohl, daß die Tonkunst von den Dichtern hinzugezogen wurde, wir wissen jedoch nicht, in welcher Weise das geschah. Während wir im allgemeinen über die spekulative Musiktheorie der Griechen ziemlich genau unterrichtet sind, ist uns von ihrer praktischen Musik so gut wie nichts überkommen. Die wenigen Fragmente, die hier und da aufgefunden sind, haben

noch keine sichere Deutung erfahren und vermögen uns keine Anschauung von dieser Tonkunst zu geben. Die Aufführung antiker Dramen stellt deshalb den modernen Musiker vor die Aufgabe, nach seinem künstlerischen Instinkt, aus seinem durch die Dichtungen selbst angeregten Empfinden heraus die vorhandene Lücke auszufüllen. Wer, frei von doktrinären Anwandlungen, in jeder Kunst nur die lebendigen Wirkungen schätzt und auch das Vergangene nur vom Standpunkt der Gegenwart aus genießen kann und will, wird diese Notwendigkeit nicht beklagen.
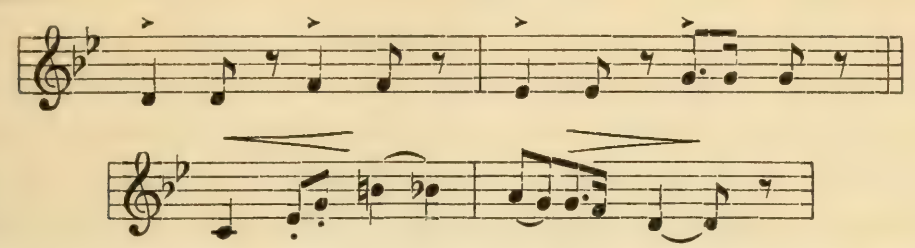
Die Aufgabe ist in verschiedener Weise schon mehrmals zu lösen versucht worden. Mendelssohn stellte das Ebenmaß und die Klangschönheit seiner Tonwelt, nur leise archaistisch angehaucht, in den Dienst der Sache; Saint-Saëns unternahm es, mehr ein musikhistorisches Wissen zu vertonen. Max Schillings hat für die Bearbeitung der Orestie des Äschylus von Hans Oberländer, die auf Grund der Übersetzung von Wilamowitz die Trilogie in sieben Akte zusammenzieht, eine neue Musik geschrieben. Er stellt sich vollkommen auf den Standpunkt des modernen Musikers. Weder in der Anwendung der uns zur Verfügung stehenden Orchestermittel, noch in formeller und harmonischer Hinsicht legt er sich Beschränkungen auf. Sein Ziel war es, den dramatischen Gehalt, so wie wir Lebenden ihn zu empfinden vermögen, auf seine Weise zum Ausdruck zu bringen. Zeigt's sich, daß ihm dies gelungen, und hat er es mit Geschmack und feinem Gefühl für den Stil der Dichtung getan, so wird man seinen Standpunkt als den einzig berechtigten anerkennen müssen. „Griechisch“ zu musizieren vermögen wir ja aus dem oben angedeuteten Grunde doch nicht; die Verwertung historischen Wissens wird aber den künstlerischen Eindruck um so eher verstärken, je diskreter und unauffälliger sie sich geltend macht. Schillings hat sich begnügt, einen ausgiebigen Gebrauch von der Diatonik zu machen — die ja neben der modernsten Chromatik ohnehin ein wesentlicher Zug seiner ganzen Musik ist — und nur leise hier und da charakteristische Merkmale der alten Oktavgattungen aufgenommen. Nach Art der mittelalterlichen Kirchenmusiker setzt er diatonische Harmoniefolgen hart nebeneinander und verleiht dadurch wie durch die häufigere Verwendung der kleinen Sekunde (des phrygischen Leitetones nach unten) seinen Weisen fremdartige Züge.

Eine kurze Inhaltsangabe der Partitur wird das Verständnis am besten fördern. Über die Orchestereinleitung schreibt Schillings selbst in einer beigegebenen Erläuterung: „In ihrem ersten Teil hat sie die Aufgabe, die düster erhabene Grundstimmung des Dramas widerzuspiegeln; der Einleitung zweiter Teil soll die Brücke schlagen zu der folgenden Handlung.“ Gleich zu Beginn ertönt in den Bläsern das Hauptthema:



das das Schicksal der Atriden versinnlicht und wie ein leitender Gedanke, im Verlaufe teilweise umgebildet, des öfteren wiederkehrt. Je gebundener der Komponist in der Form und in der Ausdehnung seiner Musik war, auf ein um so knapperes motivisches Material mußte er sich beschränken. Leicht kenntlich heben sich die bedeutungsvollsten Themen von dem symphonischen Gewebe ab. Das erste Melodram bringt Fanfaren, die wie alle folgenden motivisch entstanden sind; der Mittelsatz des Marsches, der das Herannahen des siegreichen Agamemnon schildert, birgt bereits das Klytemnästra-Thema, während die ausdrucksvolle Opfermusik und der das Opfer begleitende Chor wiederum an das Schicksalsmotiv anklingt. Der zweite Akt enthält außer Fanfaren eine zweite Opfermusik, die mit dem Thema des Marsches die Szene des Chors begleitet und in die der Kassandra hineinklingt. Ein kurzes Nachspiel mit dem Klytemnästra-Thema macht den Beschluß dieses Teiles, in dem die Gattenmörderin die Herrschaft in Argos ergreift. Das Vorspiel des dritten Aktes bringt die Musik zum Klagezug der Frauen am Grabe Agamemnons. Auch diese Musik ist aus dem Hauptthema gewonnen. Das Chormelodram psalmodiert auf der festgehaltenen Dominante cis der Tonart fis-moll, die hier mit der kleinen Sekunde g erscheint. Der vierte Akt begleitet die Eumenidenszene mit wenigen Akkorden und endet in einem kurzen Nachspiel. Drei Musikstücke sind dem folgenden Akte eingefügt. Die Einleitung charakterisiert gewissermaßen die grausen Verfolger des von Gewissensqualen gefolterten Orest; das Thema des späteren Eumenidenchores wird hier schon verwertet. Die Begleitungsmusik der Hermes-Szene deutet die Rettung Orests durch eine weiche Umwandlung des Schicksalmotivs (E-moll) nach Es-dur und eine entsprechende In-

strumentierung an; die Erscheinung der Klytemnästra lehnt sich natürlich an die musikalische Symbolik der Figur. Der sechste Akt enthält eines der beiden Hauptstücke der Partitur, den Eumenidenchor. Das düstere Thema:



schreitet marschmäßig über den auf dem Grundton g liegenden Bässen dahin, durch harmonisch merkwürdige Mittelstimmen zu akzentuiertem Ausdruck gesteigert. Die Form ist liedmäßig; am Ende jeder Strophe kehrt der Refrain wieder. Die Erscheinung der Athene bringt ein neues Hauptthema:



dessen diatonischen Klangfolgen schon zu Beginn des Aktes ertönen. Dieses Athene-Thema, das Sinnbild der Erlösung, bildet dann die Grundlage der großen Schlußszene im letzten, wiederum mit Fanfaren beginnenden Akte. Der Chor greift das nach F-dur umgestimmte Eumeniden-Thema (diesmal $^6/_4$) auf und trägt es in großer Steigerung, meist unisono, zuweilen in charakteristischen Quinteninterva1len vor.

Die Musik Schillings besteht also aus Vorspielen, Chören, Melodramen und Begleitungsstücken, die zum Teil auf der Bühne ausgeführt werden sollen. Eine interessante Neuerung ist das Chormelodram, das naturgemäß große technische Schwierigkeiten bietet, sowie der Versuch, aus ihm heraus den Gesangschor zu entwickeln. Eine gewisse Enthaltsamkeit gehört zu den Merkmalen dieser Musik. Oft tritt sie, wie die Farben auf antiken Statuen, nur zart kolorierend zur Handlung; nur an wenigen Höhepunkten kann von einer musikdramatischen Wirkung die Rede sein. Von dem Sinnlichen der griechischen Kunst ist nichts in Schillings' Musik übergegangen, und das läßt sie allerdings als etwas Fremdes in dieser Umgebung empfinden. Wo wäre aber der moderne Komponist, der mit gesunder Tonfreudigkeit eine an den dichterischen Vorwurf heranreichende Größe der Konzeption verbände? 23. 11. 1900

Arnold Mendelssohns „Bärenhäuter“

Als das Theater des Westens seine Besucher entlassen hatte, war es nicht leicht, für die Aufnahme der neuen Oper das richtige Wort zu finden. Kurz und glatt von einem „Erfolge“ im üblichen Sinne konnte man nicht sprechen; noch viel weniger war es ein Mißerfolg. Dazu war der empfangene Eindruck doch zu bedeutend, zu nachhaltig gewesen. Die Schöpfung hatte ihre künstlerische Wirkung nicht versagt. Aber diese Wirkung war vielfach gehemmt, weil sie unter ungeeigneten Bedingungen in die Erscheinung treten mußte. Ich denke dabei nicht an die unwesentlichen äußeren Hemmnisse, sondern an die in der Natur des Werkes selbst begründeten. Gerade die Lebenskraft des Dramas pflegt sich ja von der Wiedergabe unabhängig zu erweisen. Auch wer „Lohengrin“, „Figaro“, „Faust“ oder „Die schöne Helena“ in einer Schmiere kennen lernt, wird sich nicht über ihre Bedeutung täuschen lassen. Sie sind, wie man zu sagen pflegt, „nicht umzubringen“. Das ist das sicherste Kennzeichen des wahren Theaterstückes. Dem „Bärenhäuter“ aber fehlt die für die Bühne nötige Lungenkraft. Das ist es, was alle poetischen und musikalischen Vorzüge der Oper nicht wettmachen können. Es ist dem Dichter Hermann Wette nicht gelungen, den glücklich gewählten Stoff dramatisch zu gestalten; aber auch Mendelssohn steht mit einer Seite seiner Kunst — und zwar gerade der vornehmsten — der Bühne abgewandt. Was er indessen auf einer günstigeren Unterlage zu erreichen vermag, bleibt natürlich abzuwarten.

Die Fabel des Stückes, die sich an das alte Volksmärchen vom Bärenhäuter schließt, gliedert den Stoff in drei Akte. Das Erdendasein des Knechtes Ruppert, seine Liebe zu Ännchen und der Pakt, den der vom Vater seiner Geliebten und scheinbar von ihr selbst Verstoßene mit dem Teufel schließt, bilden den Inhalt des ersten, sein Aufenthalt in der Hölle den des zweiten, seine Rückkehr und Erlösung den des dritten Aktes. Ein hübscher Zug der Dichtung ist es, daß die Erlöserin zugleich die Jugendgeliebte ist. Auch verdient es hervorgehoben zu werden, wie Ruppert gerade durch den Anblick seiner vom Schicksal schwer bestraften Feinde zur Erkenntnis und Umkehr geführt wird. Im einzelnen ist überhaupt manches Zarte und Tiefsinnige in

den Text verwoben. Um so mehr wäre eine möglichst einfache Gestaltung am Platze gewesen; die Handlung hätte sich auf die szenische Darstellung der psychologischen Vorgänge beschränken müssen. Anstatt dessen ist mancherlei Beiwerk hinzugefügt, das die Klarheit der Wirkung nur trübt und überdies im vorliegenden Falle noch die Individualität des Komponisten in ihrer Entwicklung gehindert hat. Wie in den Worten oft sätzeweis der Text der „Meistersinger" anklingt, so wird die Phantasie der Zuschauer durch allerhand aus dem älteren Opernrepertoire bekannte Situationen unnötig beunruhigt. Das Vorspiel mit dem Prolog des Teufels, die Figur der Knusperhexe-Großmutter, das Bacchanal, die Venusbergszene des letzten Aktes hätten ruhig fortfallen dürfen (wodurch zugleich die für ein Märchenspiel übermäßige Länge vermieden worden wäre). Das Höllenfest des zweiten Aktes brachte überhaupt einen ganz fremden Ton hinein. Abgesehen davon hätte die Idee, der Hölle verfallene Typen vorzuführen (Divina Comedia), wohl wirksamer ausgenutzt werden können; so, wie es hier geschieht, macht die Szene mit ihrer Symbolik nur einen befremdlichen, teilweise unverständlichen Eindruck.

Wenn nun trotzdem die Oper Anspruch auf ernsthafte Beachtung hat, wenn wir uns freuen dürfen, daß sie nicht ungeschrieben blieb, so ist das in hervorragenden Eigenschaften des Komponisten begründet. Arnold Mendelssohn ist zunächst ein Meister des Satzes. Seine Polyphonie ist reich, durchsichtig und ergibt sich stets natürlich, sie wird nie als „Arbeit" empfunden. Sehr gewählt, zum Teil kühn ist die Harmonik seiner Musik; die Motive sind prägnant erfunden. Obgleich eine scharf ausgesprochene Eigenart fehlt, trägt das Ganze doch einen selbständigen Charakter. Die Abhängigkeit von Wagner zeigt sich bei Mendelssohn nicht mehr als bei anderen modernen Komponisten. Andererseits sucht Mendelssohn in auffälliger Weise zur Wirkung durch die Form zurückzukehren, weniger durch geschlossene Tonstücke als dadurch, daß er die in der selbständigen Musik gültigen Gesetze der tonalen Beziehungen auch auf den dramatischen Stil anzuwenden weiß. Womit ich mich nicht befreunden konnte, ist die Art seiner Orchesterbehandlung. Im einzelnen klingt vieles fein und geistreich, aber die verschiedenen Instrumentengruppen untereinander wie zu den Singstimmen ergeben nicht immer eine einheitliche Farbenwirkung. Für die Sänger ist alles mit intimer Kenntnis

geschrieben; in den Chorsätzen besonders zeigt sich der vielgewandte, gründlich gebildete Vokalkomponist.

Zu diesen musikalischen treten noch wichtige poetische Eigenschaften. Mendelssohn ist ein Tondichter. Sein Ausdruck ist wahrhaftig und rührend da, wo er sich volkstümlich äußert. In der volkstümlichen Seite seiner Kunst wurzelt vielleicht seine stärkste Kraft, und die Schlichtheit wird bei ihm niemals trivial. Wenig günstig dagegen liegen seinem Talente Wirkungen, wie sie das Höllenfest ihm zumutet. Da hat der Komponist, dem sonst so vieles eingefallen ist, nichts Eigenes zu sagen und wird, wie das immer in solchen Fällen geschieht, äußerlich. Trotz einiger Längen halte ich das Duett des dritten Aktes für den Höhepunkt der Oper. Das ist mehr als gut gemacht, das ist eigentümlich und steigert sich zu einem großen Zuge. Hier erfahren wir erst, wessen der Komponist fähig ist, wenn ihn die richtige Situation erfaßt. Er bedarf der Schilderung einfacher seelischer Vorgänge, sei es heiterer, sei es tragischer Natur; dann findet er auch den echten dramatischen Ausdruck. Leider tritt hier nicht der Abschluß der Oper ein. Die Venus-Szene enthält zwar das schönste Ensemble der Partitur, aber die Wirkung schwächt sich ab und wird mehr und mehr oratorienhaft. — Ein Akt der Gerechtigkeit ist vollführt, indem man den ersten Schöpfer des „Bärenhäuter" auch zuerst zu Worte kommen ließ, und wir wollen Arnold Mendelssohn willkommen heißen als einen ernsten und ehrlichen Streiter für das Schöne. 10. 2. 1900

Siegfried Wagner und sein „Bärenhäuter"

Über das Erstlingswerk Siegfried Wagners ist so viel gesagt und geschrieben worden, daß ich mir nicht nur die Inhaltsangabe ersparen, sondern überhaupt mich kurz fassen könnte, wenn es nur bereits übermittelte Ansichten zu bestätigen gälte. Ich glaube aber doch, meine Gedanken etwas ausführlicher darlegen zu sollen. Die auswärtigen Berichte ergaben kein klares Bild; die einen nahmen die Oper nicht ernst, andere huldigten ihr mit einer aus naheliegenden Gründen verdächtigen Begeisterung. Die Aufnahme in Berlin aber brachte, wie mir scheint, dem Werke eine ernste und besonnene

Würdigung entgegen. Neugierde hatte die weiten Räume des Opernhauses gefüllt. Sie galt jedoch nicht sowohl dem Kunstwerk selbst, als vielmehr der Antwort auf die Frage: was ist's überhaupt mit dem jungen Wagner? Von vornherein ist da nun festzustellen, daß eine Veranlassung, sich lustig zu machen, ganz und gar nicht vorliegt. Es kann nach dieser Probe kein Zweifel darüber bestehen, daß der Verfasser des „Bärenhäuter" ein starkes Talent ist. Ein starkes Talent für die Kunst der Bühne vor allem, und ein dichterisches Talent. Die Qualitäten des Textes sind ungleich höhere als die der Musik, in die der Stoff nicht völlig, nicht einheitlich aufgelöst erscheint. An dem Komponisten überrascht wiederum die Reife in der Beherrschung der Mittel, die geschickte Mache, der kluge Sinn für dramatische Wirkungen. Demgegenüber spricht sich in der Erfindung keine eigene Persönlichkeit, ja nicht einmal ein besonders wählerischer Geschmack aus. Man hat die Melodien der Oper teilweise banal und gewöhnlich genannt. Auch das trifft nicht ganz zu. Der Dramatiker kann ja darin ungeheuer weit gehen, er kann auch den drastischen Ausdruck verwenden, wenn er treffend den szenischen Vorgang charakterisiert. Es kommt dabei immer nur darauf an, wie man so etwas macht. Bei Siegfried Wagner nun rückt manches hart an die Grenze des Trivialen, weil die gute dramatische Absicht nicht durch eine entsprechende Kompositionstechnik verwirklicht wird. Er meint oft ganz das Richtige, kann es nur noch nicht sagen. Andererseits hat die Naivetät, mit der er verfährt, etwas geradezu Erfrischendes und verleiht der Sache ihren eigentümlichen Reiz. Sie ist es auch, die uns die späte und plötzliche Entwicklung Siegfrieds zum Komponisten gewissermaßen erklärlich erscheinen läßt. Er schreibt mit einer Unbefangenheit, die einem gereiften Musiker unserer Tage unmöglich wäre.

Der Text zeigt in der Anlage wie in der Durchführung eine sichere, bühnenkundige Hand, einen aufgeweckten, humorvollen Geist. Es ist das eines der besten Bücher, die überhaupt für die Opernbühne in letzter Zeit geschrieben worden sind. Der Vergleich mit dem „Bärenhäuter" Mendelssohns drängt sich an einer Stätte, wo beide Werke fast gleichzeitig zur Aufführung gekommen sind, unabweisbar auf. Da sieht man denn wieder, wie vollkommen das Schicksal einer Oper von ihrer d r a m a t i s c h e n Lebensfähigkeit abhängt. Mendelssohn

ist der gereiftere Musiker, der uns mehr und Eigenartigeres zu sagen hat; das Wagnersche Textbuch aber steht höher und entscheidet den Erfolg. Es ist einfacher, klarer, eine wirkliche Dichtung, keine Opernschablone. Einen Fehler hat es freilich: es ist zu breit ausgeführt. Die Länge entspricht nicht der Bedeutung und dem Charakter des Inhaltes; manche Szene müßte knapper gefaßt werden, um zur rechten Wirkung zu kommen. Die Diktion dagegen ist fast überall gelungen und enthält im einzelnen sogar vortreffliche Pointen. Die Figuren sind scharf gezeichnet, und die Hauptsache: man fühlt mit ihnen. Mit der humoristisch behandelten Figur des Teufels gelangt die Stimmung des Volksbuches in das Drama. Gut vorbereitet und hübsch empfunden sind die Liebesszenen. Der dritte Akt wirkt durch das Hineinziehen des Kriegsgetümmels etwas überladen; eine schlichtere Motivierung der Rückkehr des Hans wäre vorzuziehen. Wie manches aus den Werken des Vaters, oft beinahe parodistisch, in dies Textbuch sich eingeschlichen hat, hier eine Figur wie der „Fremde" (Wanderer), dort eine Situation oder ein Wort, ist amüsant zu beobachten. Als echtes Märchenstück schließt die Oper (wie „Hänsel und Gretel" und andere Märchenopern vordem) mit einem vom Ensemble aufgenommenen gebetartigen Satz, der den Refrainzeilen der Volksmärchen entspricht. Siegfried Wagner, dessen Sinn für das Volkstümliche nur erfreulich ist, bekundet damit nach meiner Empfindung ein feineres Formgefühl, als es sonst in seiner Partitur zutage tritt.

Was zunächst an der Musik auffällt, ist das Schwanken des Stiles, der zwischen liedmäßiger Einfachheit und der Ausdrucksform des Musikdramas hin und her pendelt. Der Komponist hat offenbar die Mitte halten wollen, vermochte aber die verschiedenen Elemente noch nicht zur Einheit zu zwingen. Auch wo er rein instrumental arbeitet, verliert er leicht den Faden; deshalb ist die Ouvertüre kein gut gemachtes Stück. All das verliert aber an Gewicht, wenn man bedenkt, daß es sich um ein Erstlingswerk handelt. Ich muß gestehen, daß ich aufrichtig überrascht war von der Fülle auch musikalisch gut gelungener Dinge, die in diesen drei Akten stecken. Erstaunlich ist allein schon die Behandlung des Orchesters. Die Singstimmen sind mit Kenntnis und sicherer Berechnung ihrer Wirkungen verwendet, der musikalisch-dramatische Ausdruck ist fast durchweg getroffen, und einige Ensembles heben sich bedeutsam heraus. Nur der Vokalsatz des

Finales ist nicht einwandsfrei. Zwei Dinge erscheinen mir besonders bemerkenswert. Siegfried Wagner hält sich geflissentlich von allen Anlehnungen an den Stil seines Vaters fern und verwendet auch das Leitmotiv in freier, beschränkterer Weise. Er gibt sich ferner als eine sinnige Natur, die gerade aus den lyrischen Momenten die stärksten Anregungen gewinnt. Die Zukunft wird lehren, was wir von ihm zu erwarten haben. Entwickelt sich bei ihm zu den Gaben, die er im „Bärenhäuter" bekundet hat, noch eine selbständigere, musikalisch-gehaltvollere Erfindung, so könnte er immerhin an der Fortbildung der deutschen Oper nach einer gewissen Richtung hin mitzuwirken berufen sein.

Wenn jemand so spät und unter so eigentümlichen Bedingungen wie Siegfried Wagner zur Betätigung seiner künstlerischen Anlagen kommt, so hat er naturgemäß einen noch schwierigeren Stand als ohnehin jeder Sohn eines berühmten Mannes. Wir sind, meine ich, um so mehr verpflichtet, ihm wohlwollend und unbefangen gegenüberzutreten und aus seinen Leistungen allein den Maßstab für sein Können zu entnehmen. 17. 3. 1900

„Der arme Heinrich"

Ein Musikdrama in zwei Akten von Hans Pfitzner

Dichtung nach der Legende des Mittelalters von James Grun

Niemand wird der Vorstellung beigewohnt haben unberührt von der Reinheit der künstlerischen Gesinnung, die aus dem Werke entgegenweht. Hans Pfitzners ernste Art hat beinahe etwas Asketisches. Alle Konzessionen sind streng vermieden; geraden Weges, ohne nach rechts oder links zu sehen, geht der Komponist seinen Idealen nach. Diese Vornehmheit hat etwas Imponierendes und verdient gewiß doppelte Anerkennung in einer Zeit wie der unsrigen, in der die Sucht nach Erfolg viel unschöne Blüten treibt. So sehr nun auch unsere Sympathie unzweifelhaft geweckt wird, so liegt doch darin für die Bedeutung einer Schöpfung nichts Entscheidendes. Wir werden dem Komponisten mit Hochachtung begegnen, aber wir werden ihm sagen müssen, daß sein „Armer Heinrich" nicht die befreiende Kraft eines echten Kunst-

werkes übt, daß wir darin nicht die Tat eines berufenen Dramatikers zu erkennen vermögen.

Zwei Dinge scheinen mir wesentlich Ursache zu sein, daß die von den Verfassern erträumte Wirkung nicht erreicht werden kann. Zunächst ist die Wahl des Stoffes eine wenig glückliche. Düster und unerquicklich, wie die Handlung einsetzt, spinnt sie sich durch drei Stunden hindurch fort, ohne daß lichtere Gegensätze die Spannung des Gemütes erträglich machten. Die von unseren Meistern weise befolgten Gesetze der Ästhetik sind hier außer acht gelassen; von der Krankenstube bis zum Seziertisch, das ist der neueste Weg, den wir auf der Opernbühne geführt werden. Der Textdichter hat seinen Stoff der bekannten Erzählung Hartmanns von Aue entnommen. Abgesehen davon, daß im Drama manches anders als im Epos wirkt, hat der moderne Bearbeiter zwei versöhnliche Motive der mittelalterlichen Dichtung unbenutzt gelassen. Hartmann läßt keinen Zweifel darüber, daß es die Liebe des Mädchens zu dem kranken Ritter ist, die sie zu dem Entschluß der Selbstopferung treibt, und erschließt die Erzählung mit der Vermählung beider. Die Figur der Agnes tritt uns dadurch menschlich näher, ihr Handeln wird begreiflich. Ferner konnte in der Legende das Seelenleben Heinrichs in breiterem Raum dargestellt werden, seine innere Auflehnung gegen das Opfer zu klarer Bedeutung kommen. In der Oper lehnt sich unser Gefühl dagegen auf, daß die Blüte der deutschen Ritterschaft, die wir preisen hören, ohne sie irgendwie handeln zu sehen, das Opfer der Jungfrau zur Erlangung des eigenen Heiles annimmt. Als Heinrich endlich einschreitet, verdankt er nur dem Zufall, daß es nicht zu spät geschieht. Die Empfindung des psychologisch Unwahren in der Zeichnung des Mädchens und des Unritterlichen in dem Gebahren des Mannes unterbindet die Teilnahme des Zuschauers für die vorgeführte quälende Handlung. Die ungelenke Technik des Textdichters tut ein übriges, die dramatische Wirkung noch weiter abzuschwächen. Obgleich in jedem Abschnitte nur wenig vorgeht, hat man das Gefühl ermüdender Längen; in endlosen Reden ergehen sich die beteiligten Personen unter Anlehnung an Wagnersche Vorbilder, ohne daß doch die Situation die nötige Motivierung dafür hergibt. Die Verfasser, die sich auf den allermodernsten Standpunkt stellen möchten, merken gar nicht, wie sie auf diese Weise den so verpönten undramatischen

Einzelgesang, das Wesen der alten Opernarie unbewußt wieder einführen.

Es will für die Begabung des Komponisten nicht wenig besagen, daß er einem so unerfreulichen Textbuche hier und da Leben einzuhauchen vermocht hat. Daß aber auch seine Musik keine unmittelbare, keine ununterbrochene Wirkung übt, das liegt vor allem — und damit komme ich auf den zweiten Hauptpunkt — an ihrer bis aufs äußerste gesteigerten harmonischen Kompliziertheit. Was Kühnheit, ja Rücksichtslosigkeit der kombinierten Klänge betrifft, geht Pfitzner wohl von allen Modernen am weitesten. Er denkt nur noch polyphon, das heißt stimmlich; die daraus sich ergebenden harmonischen Folgen sind ihm völlig gleichgültig Vor zwei Jahrzehnten noch hätte man vieles einfach als „falsch" klingend bezeichnet — jetzt sind wir vorsichtiger geworden. Die Erfahrung hat gelehrt, wie schnell das Anpassungsvermögen des Ohres zu einem veränderten Urteil führen kann. Freilich darf darum noch nicht jeder Neuerungsversuch als berechtigt gelten. Ich muß gestehen, daß mir der Gedanke, das hier Gehörte könne einmal dem Allgemeinempfinden „natürlich" klingen, nicht sehr erfreulich erschien. Um so nachdrücklicher muß hervorgehoben werden, daß Pfitzner an einigen Stellen sich zu wirklicher Größe erhebt, zu einer Kraft und Wärme des Ausdrucks, die noch Bedeutendes von ihm erwarten lassen. In solchen Momenten zeigt er auch ein eigenes Gesicht, während im übrigen seine musikalische Redeweise, ohne sich bestimmter Zitate zu bedienen, doch mehr oder weniger an Wagner anknüpft. Letzteres gilt auch im allgemeinen von der Behandlung des Orchesters, in der Pfitzner eine unbeschränkte Meisterschaft bekundet; indessen zeigt sich gerade in der Instrumentierung auch seine Eigenart und vor allem seine große Feinfühligkeit, während er die menschlichen Stimmen ziemlich monoton verwendet.

„Der arme Heinrich" ist etwas verspätet an die Öffentlichkeit gekommen. Er ist vor etwa zehn Jahren geschrieben. Gewiß steht der Komponist selbst nicht mehr auf dem Standpunkt, den es ihn damals mit einer gewissen Einseitigkeit zu vertreten lockte. Künftige Werke werden darüber Aufschluß geben, denn Pfitzner hat sich eine Position erobert, in der man ihn nicht mehr übersehen kann. Es drängt ihn, Außergewöhnliches zu schaffen; er darf sich deshalb die Urteile der Zeitgenossen nicht verdrießen lassen. Pfitzner hat seine Par-

titur langsam und sorgfältig geschaffen; ist es möglich, auf diese Weise zu musizieren und zwar im Drama zu musizieren, so muß er auch uns Zeit lassen, uns daran zu gewöhnen. „Der arme Heinrich" freilich wird, fürchte ich, eine vorübergehende Erscheinung sein. Selbst wenn die Tonsprache eine klarere, durchweg bedeutendere wäre — der dichterische Vorwurf und seine szenische Behandlung müßten ihn dazu verdammen. 20. 12. 1900

Feuersnot

Ein Singgedicht von Ernst v. Wolzogen. Musik von Richard Strauß

Wer im Dresdener Opernhause gewesen, als ein so feines und seltsames Kunstwerk wie Richard Strauß' „Feuersnot" aus der Taufe gehoben wurde, wird den interessanten Abend nicht so leicht aus der Erinnerung verlieren. Allerdings war die Freude keine ungetrübte. Man empfand die zum Teil hinreißende Schönheit dieser Musik; es drängten sich aber auch Bedenken auf, die ehrliche Bewunderer des Meisters nicht verschweigen dürfen. Damit ist natürlich noch nichts entschieden. Die Geschichte korrigiert ja so häufig die Meinung der Zeitgenossen; vielleicht sieht sie auch hier später manches in anderem Lichte. Da es bei neuen Werken nicht sowohl auf das Urteil als auf das Verständnis ankommt, will ich vor allem zu schildern versuchen, was sich begibt, und was die beiden Autoren, wie es scheint, gewollt haben.

Den Stoff zur „Feuersnot" hat der Komponist einer niederländischen Sagensammlung (von J. W. Wolf, Leipzig 1843) entnommen, in der eine launige Geschichte à la Boccaccio erzählt wird. In der Stadt Audenaerde, so wird berichtet, habe einst ein Mädchen ihren Liebhaber in folgender Weise gefoppt. Scheinbar auf seine Wünsche eingehend, habe sie ihn veranlaßt, in einen Korb zu steigen und sich nachts zu ihrem Fenster hinaufziehen zu lassen. In halber Höhe sei dann der Korb hängen geblieben, so daß der Jüngling weder zu ihr hinein, noch hinunter konnte und sich am lichten Morgen dem Spott und Hohn der Nachbarn ausgesetzt sah. Ein mächtiger Zauberer aber, der in der Umgegend lebte, und dem er sein Leid geklagt, habe ihn gerächt, indem er alles Feuer in der Stadt ver-

löschen ließ, bis das lieblose Mädchen gezwungen wurde, Buße zu tun. Auf offenem Markte mußte sie sich entkleiden, und an der Flamme, die ihrem Rücken entschoß, zündeten sich die Bürger einer nach dem anderen ihre Kerzen an. Zur Erinnerung an diese Errettung aus Feuersnot zeigte noch bis vor kurzem der Giebel eines alten Patrizierhauses in Audenaerde ein Relief, auf dem die Marktszene dargestellt war.

Die Sage vom Liebhaber im Korbe kehrt an verschiedenen Orten und in verschiedenen Formen wieder; allen zugrunde liegt wohl die Geschichte des mittelalterlichen Virgil. Wolzogen hat ihren Sinn sehr hübsch in die Verse gefaßt:

„All Wärme quillt vom Weibe,
All Licht von Liebe stammt —"

In dem Textbuch zeigt sich überhaupt das Geschick Wolzogens, einen solchen Stoff zugleich sinn- und humorvoll zu behandeln, sowie seine große sprachliche Gewandtheit. Der Münchener Dialekt — die Handlung ist nach dem München des zwölften Jahrhunderts verlegt — gibt noch mehr Lokalfarbe und stört beim Hören des gesungenen Wortes nicht so, wie man beim Lesen des Buches befürchten möchte. Auch für die Lösung des Konfliktes ist ein glücklicher Ausweg gefunden: in der Oper*) genügt es, daß das Mädchen dem verschmähten Liebhaber ihre Gunst schenkt, und selbst dieser Vorgang ist wohlweislich hinter die Szene verlegt. Das wieder aufflammende Licht und die ausdrucksvolle Musik sagen ja dem Zuschauer genug.

So war also die Vorlage für ein übermütiges musikalisches Lustspiel gegeben; die knappe Fassung in einen Akt hätte selbst den Mangel an Handlung kaum fühlbar gemacht, und der Begabung des Komponisten für das fein Humoristische wie für das Lyrische hätten wir auch so eine interessante Partitur zu danken gehabt. Aber dabei sollte es nicht sein Bewenden haben. Das erloschene und wieder entzündete Feuer, die Gestalt des alten Zauberers, die Finsternis, in der das Volk wandelt, das alles sollte neben seiner allgemein poetischen noch eine besondere symbolische Bedeutung erlangen. Kunrad (so heißt

*) Die Bezeichnung „Singgedicht" erscheint mir wenig zutreffend, da ihr etwas Wesentliches, der Begriff des Dramatischen, fehlt. Singgedichte bietet auch die Lyrik.

der Held des Stückes), von dem nicht klar gesagt wird, was eigentlich er in seinem einsamen Hause treibt, besitzt selber Zauberkräfte. Er straft die Stadt, nicht nur, um sich an dem falschen Mädel zu rächen, sondern um zugleich altes Unrecht zu sühnen. In einer längeren Rede und in einer dramatisch unmöglichen Szene wirft er der geduldig lauschenden Menge vor, daß sie einst den „alten Zauberer" verkannt und verjagt habe und nun auch an ihm sich versündige. Die textlichen und musikalischen Anspielungen (im Orchester ertönt unter anderem das Walhall Motiv) sind zu deutlich, als daß man sie nebensächlich behandeln dürfte, und so kommt leider, leider ein polemischer Zug in das Werk. Ich beklage das aus dreierlei Gründen. Einmal gehört die ganze Geschichte nicht in die Fabel des Stückes; sie ist willkürlich hinzugetan und hebt jede einheitliche Wirkung auf. Zweitens beruht sie auf falschen Voraussetzungen. Wagner hat keineswegs nur des Neides und Unverstandes seiner Zeitgenossen wegen München verlassen müssen, es spielten vielmehr innerpolitische Ursachen mit, und wer weiß, ob ihm (im Jahre 1864!) nicht in jeder anderen Stadt das selbe passiert wäre. Endlich aber, und das ist die Hauptsache: ein Kunstwerk ist um so vollendeter, je mehr es von der Person seines Schöpfers losgelöst ist. Unsere Zeit hat nur zu sehr das Gefühl dafür verloren, wie allein der vorliegende Fall wieder beweist.

Nichts spricht wohl mehr für die schöpferische Kraft des Musikers Strauß, als daß man über den Reiz und die Farbenpracht seiner Tonsprache die Schwächen des Werkes fast vergißt. Die Musik ist aus dem Vollen geschöpft, oft harmlos heiter, dann wieder von der kapriziösen Eigenart, die wir an dem Komponisten schon gewöhnt sind. Die ersten Szenen mit ihrem bunten Treiben sind dem Verständnis nicht leicht zugänglich. Sie bewegen sich in Harmonien und Klangmischungen, denen sich das Ohr erst sehr allmählich anpassen wird. Von eigentümlicher Zurückhaltung ist hier die Instrumentation, die in ihrer Zartheit und Durchsichtigkeit offenbar neue Wege sucht und zunächst fast befremdet. Die Wirkung steigert sich, je mehr das Lyrisch-Pathetische in den Vordergrund tritt und die breite, heißblütige Melodik auslöst, über die Strauß wie sonst kein Moderner gebietet. Solchen Stellen stehen wieder andere gegenüber, in denen fast volkstümlich schlichte Weisen erklingen. Humoristische Momente lassen sogar echte Münchener Bierlieder auftauchen, und die zur Sonnenwend-

feier hinausziehende Schar begleitet ein schwungvoller Walzer, dem bei aller Polyphonie und Kunst der Stimmführung eine fast Wienerische Grazie eignet. Höhepunkte des Werkes dünken mich der erste Monolog Kunrads „Sonnwend klingt's mir im Ohr", der Zwiegesang „Mitsommernacht", die Musik, mit der die versteckten Gespielinnen heranschleichen („Leise, leise, laßt uns schauen"), aus der unverhohlene Schadenfreude hervorkichert, und der Chor des Volkes im Dunkeln, in dem die musikalische Charakteristik bis an die äußerste Grenze getrieben ist. Das symphonische Zwischenspiel, an sich betrachtet ein schönes Orchesterstück, macht aber nicht die erwartete Wirkung, vielleicht weil es der Gipfel zu viele birgt. Im einzelnen wäre noch über viel des Neuen und Interessanten zu berichten. Man sieht: es ist wieder ein echter „Strauß", um den wir bereichert sind. Das Werk wird seinen Weg über die Bühnen machen, und dann wird sich's zeigen, ob es der Autor mit allzu schwerem Gepäck beladen hat.

23. 11. 1901

„Salome" von Richard Strauß

Uraufführung im Dresdener Hoftheater

Jedes Werk, oder wenigstens jedes individualistische, bedingt seine eigene Form der Kritik, schreibt der Beurteilung ihre besonderen Wege vor. Richard Strauß' Musikdrama „Salome" fügt sich dem üblichen Rahmen in keiner Weise. Einer so neuen Erscheinung gegenüber ziemt es sich nicht, mit einem abschließenden Urteil bei der Hand zu sein. Die banalen Zufälligkeiten des äußeren Erfolges haben gleichfalls nur untergeordnete Bedeutung. Der Abend fiel zugunsten des Komponisten aus und brachte ihm begeisterte Zustimmung. Viel lieber würde ich mich nun mit dem mir teuren Mann als mit seinem Werk beschäftigen; „Salome" ist ein Zeichen der Zeit, und Richard Strauß greift mit seinem Schaffen weit über das Gebiet der Musik in das gesamte künstlerische Leben der Gegenwart ein. Aber ich will mich begnügen zu erzählen, was ich in Dresden an mir erlebt habe, und aus der Fülle der Erwägungen, zu denen der Gegenstand und seine Behandlung anregen, zwei Punkte als die wichtigsten herauszuheben.

Richard Strauß hat einen im schlimmsten Sinne aktuellen Stoff gewählt. Die Geschichte von der Salome, die das Haupt des Täufers als Preis für ihre verführerischen Künste fordert, und die Art, wie Oskar Wilde sie aus krankhaften, anormalen Geschlechtstrieben motiviert, sind bekannt. Es sei dahingestellt, ob diese Vertrautheit mit dem Stoffe mehr der biblischen Überlieferung oder dem für unsere Zeit wenig schmeichelhaften Interesse an den Werken des Engländers zuzuschreiben ist. Seine Dichtung entbehrt ganz gewiß nicht künstlerischer Qualitäten; aber die Szene, in der Salome das abgeschlagene Haupt des Johannes küßt, ist wohl das Ekelhafteste, was noch bisher auf die Bühne gebracht worden. Indem Strauß einen solchen Stoff wählte, war er von vornherein der Sensation sicher und spannte das Interesse aufs höchste. Natürlich fällt der Einwand moralischer Bedenken hier, wie überall in der Kunst, fort. Aber noch nie ist die Musik mit der Moderne eine so enge Verbindung eingegangen; ein völlig neues Gebiet wird hier in den Gesichtskreis des Opernkomponisten gerückt. Aus diesem Grunde kann man begreifen, daß Strauß, der Führer der musikalischen Linken, bei dem jedes neue Werk ein neues Experiment bedeutet, danach gegriffen hat. Es fragt sich nur, welche Berührungspunkte für die Tonkunst sich ergeben, oder welche herzustellen dem Komponisten gelungen ist. Nach meiner Erfahrung kann die Musik zwei Wesenszüge nie und nimmer abstreifen: sie kann nicht anders als wahr sein, kann erheuchelte Empfindungen höchstens grob parodistisch geben, und sie kann, da ihr Ausdruck selber adelt, Unedles nicht zur Darstellung bringen. Daran ändert auch der Witz und die Eigenart eines Richard Strauß nichts; seine „Salome" hat meine Überzeugung nur befestigt. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß das gesprochene Wort in solchen Fällen ungleich stärker wirkt. Das Drama Wildes vertonen, heißt seine Schroffheiten mildern, ihm sein Eigenstes nehmen, die Spitze abbrechen. Ein frappantes Beispiel bietet die Verführung des Narraboth. Wie anders kann hier der sinnliche Reiz, die listige Schmeichelkunst einer klugen Schauspielerin wirken, die mit der Realistik des Sprechtons operiert! Der Jochanaan wird zu einer pathetischen Opernfigur, und wenn Salome am Schluß zu dem Kopf des Enthaupteten wie Isolde vor der Leiche des Tristan singt, so ist sie nicht mehr Salome, so ist sie gerettet. Nur die Stimmungen

unheimlicher Spannung werden allenfalls hier und da reicher nuanciert, und nur das stumme Entsetzen scheint in der Wirkung gesteigert.

Fragen wir nach dem Charakter und dem Wert der Musik an sich, so stellt sie sich als etwas durchaus Neues dar. „Salome", für die Richtung, die unsere musikalische Entwicklung genommen, überaus bezeichnend, bedeutet im Schaffen des Komponisten eine neue Etappe. Es sind dieselben Mittel, die er auch anderswo verwendet, aber alles noch potenziert, zu den äußersten Konsequenzen getrieben. Ob das allgemeine Tonvorstellungsvermögen sich einst an diese Kompliziertheit und harmonische Kühnheit des musikalischen Ausdruckes gewöhnen wird, ist nicht unsere Aufgabe, zu entscheiden. Wir haben uns mit der Tatsache ihrer Möglichkeit abzufinden, auch mit der Tatsache, daß die Bedeutung mehr in der vollendeten Technik als in den musikalischen Gedanken selbst zu suchen ist. Die Themen sind entweder von motivischer Kürze wie das Leitmotiv der Salome, oder wenig originell wie das Liebesthema (das an Löwe und Tschaikowsky anklingt), oder erst durch die Farbe der Instrumentation signifikant wie das Thema des Jochanaan. Was Strauß in seinen Kombinationen daraus macht, ist freilich bewunderungswürdig. Einige wenige Stellen sind von blühender Melodik im herkömmlichen Sinne. Eine symphonische Überleitung gehört zu den glänzenden, kraftvollen Orchesterepisoden, mit denen Strauß gewöhnlich sein Bestes gibt. Der Tanz der Salome, von raffinierter Klangwirkung, interessiert durch sein exotisches (arabisches) Gepräge; man gewinnt nur den Eindruck, daß er zu sehr ausgesponnen worden. Eine Länge macht sich auch gegen den Schluß bemerkbar, wenn Salome beim Anblick des Täuferhauptes in ekstatische Bekenntnisse ausbricht. Das hängt mit der dehnenden Wirkung der Musik zusammen, die auch sonst dem Stücke, dessen Aufbau ja nicht auf ihre Mitwirkung berechnet war, gefährlich wird. Hier wie in der „Feuersnot" zeigt sich's, daß Strauß mehr episch als dramatisch schildert, daß ihn vieles nicht kümmert, was sonst dem Dramatiker Sorge macht. Daher stört ihn auch ein lange untätig auf der Bühne zuhörendes Ensemble nicht. Was endlich den Gesamtcharakter der Partitur betrifft, so könnte man in der absichtlichen Bevorzugung des Ungewöhnlichen, in der Häufung greller Effekte einen Einfluß des Stoffes vermuten, das musikalische Korrelat zu seiner — um das Lieblingswort unserer Zeit zu gebrauchen — Perversität.

Solche Absicht mag vorgelegen haben; wir sind jedoch diese Dinge schon zu sehr gewöhnt, um sie ästhetisch noch so zu bewerten. Das wäre auch zu äußerlich. Nicht die ausschweifendsten harmonischen und rhythmischen Extravaganzen, nicht die gleichzeitige Vorschrift eines Zweiviertel- und eines Dreivierteltaktes in Singstimme und Begleitung, nicht die Verquickung der harmonischen Kombinationen der Skalen von fis und f und dergleichen mehr erscheint uns pervers, sondern eigentlich nur der Versuch, einen Stoff musikalisch zu behandeln, der seiner ganzen Natur nach dem Wesen der Tonkunst fremd und zuwider ist.

Zu entscheiden, inwieweit die hier wiedergegebenen Eindrücke und Empfindungen lediglich persönlicher Natur sind, muß ich der Beurteilung anderer und dem Erfolg des Werkes überlassen. Wie aber letzterer sich auch gestalten möge, das eine ist außer Frage, daß wir es wieder mit einer ganz genialen Schöpfung zu tun haben. Allein die Meisterschaft über die Orchestermittel, der Tonsinn, mit dem hier neue, überraschende Farbenmischungen erdacht und verwirklicht sind, fordert die höchste Bewunderung heraus. Die Charakteristik des Ausdrucks ist freilich bis an die Grenze des Bizarren getrieben, und bald wird eine Differenzierung überhaupt nicht mehr möglich sein. Schon jetzt reden bei Strauß alle Personen mehr oder weniger dieselbe Tonsprache. Aber ein weniger Begabter brauchte das nur nachmachen zu wollen, dann würden wir sofort erkennen, wie sehr, trotz mancher Schalksstreiche, von frivolen Dreistigkeiten eines innerlich nicht Inspirierten sich die lebendige, immer neugestaltende Kunst eines Richard Strauß unterscheidet. 10. 12. 1905

„Salome"

Erstaufführung im Berliner Opernhause

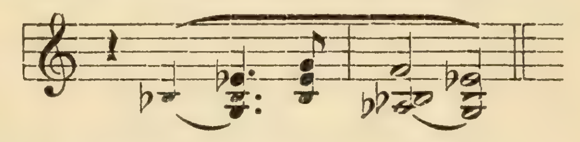
In wenigen Tagen wird es gerade ein Jahr, daß wir die Uraufführung des Straußschen Werkes am Dresdener Hoftheater erlebten. Nichts kann willkommener sein als die Gelegenheit, solche Eindrücke nach geraumer Zeit nachzuprüfen. Ich bin in solchen Fällen immer mißtrauisch gegen mich selbst: es liegt so nahe, daß man durch sein eigenes, sorgsam formuliertes Urteil beeinflußt wird! Um so erfreuter war ich, als ich bei der Wiederbegegnung etwas

Neues in mir dem Werke gegenüber entdeckte. Und davon zu sprechen, liegt mir mehr am Herzen, als meine in allem andern nur bestätigten Wahrnehmungen von damals aufrechtzuerhalten.

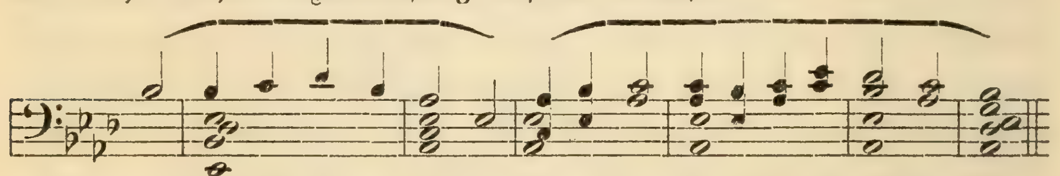
Über Sinn und Wesen des Wildeschen Dramas können die Urteile kaum auseinandergehen. Aus krankhaft-sinnlicher Veranlagung hat der Dichter die Tat seiner Heldin motiviert, und das Verlangen, aktuellen Anschauungen und Neigungen unserer Zeit zu dienen, war die Triebfeder seines Schaffens. Ein Stoff wie diese „Salome" kommt der Tonkunst nicht entgegen. Er widerstreitet ihrer ganzen Natur, und selbst der geistreichste Komponist könnte ihn nur äußerlich umkleiden. Richard Strauß hat nun zwar nicht unterlassen, die kecke Realistik der Dichtung mit ihren nervösen, echt modernen Stimmungen, mit ihrer Schilderung von Neurasthenie und Perversität als genialer Kolorist seinen Zwecken dienstbar zu machen. Daneben aber schlagen Klänge an unser Ohr, die edlere, tiefere Empfindungen wachrufen, Klänge eines echten Pathos von wundervoller Verklärtheit. Gleich beim ersten Hören trat mir entgegen, daß diese Seite der Straußschen Musik nichts mit dem Wesen der Dichtung gemein hat. Wo aber war ihre Quelle zu suchen? Auch das mußte als Vorwurf für den Dramatiker gelten, daß er mit seinen Tönen die Wirkung des nun einmal gewählten Stoffes abschwächte, indem er ihn dehnte und alles Herbe, Häßliche darin milderte. Wer das Drama als solches gesehen, muß zugeben, daß die Wirkung des gesprochenen Wortes in seiner Knappheit und Nacktheit viel stärker, grausiger ist. Zwischen Dichtung und Musik bestand also für mich eine nicht zu erklärende Inkongruenz.

Heute, nachdem das Werk noch einmal an mir vorübergezogen, glaube ich den Schlüssel zu seinem Verständnis gefunden zu haben. Was Richard Strauß auch zur Komposition der „Salome" gereizt haben mag: während des Nachschaffens ist der Musiker in ihm allmächtig geworden und hat den Stoff, bewußt oder unbewußt, von Grund aus umgewandelt. So etwa, wie es Mozart erging, als er die Gestalten eines Beaumarchais in eine reinere und bessere Sphäre erhob. Bei Strauß haben wir es nicht mehr mit der Salome, so wie sie Wilde ersann, zu tun. Was diesem nur Beiwerk, nur Hintergrund der Handlung war, der Kontrast zweier Weltanschauungen, das wird nun die Hauptsache, das eigentliche Objekt der Darstellung. Jochanaan, der Inbegriff des sittlichen Bewußtseins, siegt noch im

Tode über die entartete Vertreterin einer absterbenden Welt. Strauß bereitet diese Wandlung psychologisch vor, und im Moment, wo Wilde nur tierische Begierde stillen und fast höhnisch den Vorhang über einen Akt widerlichster Brutalität fallen läßt, wird seine Salome von dem Strahl einer wahren und tiefen Liebesempfindung berührt, vor dem alles Kranke und Gemeine von ihr abfällt. Der Komponist von „Guntram" und „Tod und Verklärung", der aus der Schule Wagners hervorgegangene Anhänger der Erlösungstheorie rettet auch diese Tochter der Sünde. Er muß es, denn sonst hätte er sie nicht komponieren können! Sein Werk hat mit der geschichtlich gewordenen Oper kaum noch etwas zu tun. Alles ist Farbe, Stimmung, Orchestereffekt. Auf die melodische Erfindung wird nicht viel Gewicht mehr gelegt; nur noch Motive flattern auf, die erst durch den Wechsel in Kolorit und Harmonisierung Bedeutung erlangen. Aber wenn es sich um den Kernpunkt handelt, um das, was wirklich musikalisch (im tieferen Sinn) ausdrückbar ist, dann verdichtet sich die Tonempfindung zu Themen von plastischer Gestalt. Das Thema der Verkündigung:



und mehr noch die Hinweisung auf den Erlöser:
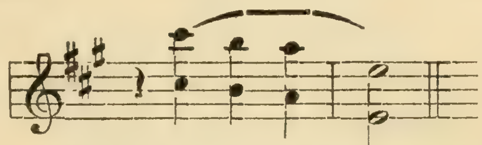


sind Beispiele eines solchen weihevollen, melodischen Ausdrucks.

So hat Richard Strauß indirekt den Beweis geführt, daß die Bedingungen musikalischen Schaffens trotz aller Varietät der Mode und des Stiles ewig die gleichen bleiben.

Aus der „Salome" Wildes ist also eigentlich ein „Jochanaan" geworden. Ich glaube, daß man dem Komponisten das Recht zu einer Vertiefung und Umwandlung des Stoffes wie die hier angedeutete nicht wird absprechen können. Betrachtet man nun die Sache von solchem Standpunkt, dann sind Dichtung und Musik nicht mehr inkongruent, dann erscheint Strauß auch nicht mehr als Repräsentant einer dekadenten Epoche, sondern im Gegenteil als einer von denen, die aus den Wirrnissen der Zeit auf reinere und höhere Ziele weisen.

Nur so auch kann man der Salome, die sonst nur wirrend und berauschend auf die Sinne wirkte, einen künstlerischen Genuß abgewinnen.

Es bliebe noch ein Wort zu sagen über die musikalische Technik im allgemeinen. Sie ist von einer Kühnheit und Farbenpracht, die selbst das, was der Komponist in seinen symphonischen Arbeiten gewagt hat, weit hinter sich zurückläßt. Wie immer wechselt Groteskes mit Tiefernstem. Die lyrischen Stimmungen atmen echt Straußsche Wärme. Ihr innigstes Motiv:



prägt sich trotz seiner Anlehnung an Tschaikowskys „Pathëtique" wie ein ureigener Gedanke ein. Anderes, wie das Judenquintett oder die Schilderung neurasthenischer Anfälle des Herodes, ist zwar charakteristisch, aber ästhetisch kaum noch genießbar. Die Tonalität wird vollständig aufgehoben; auch da, wo nicht verschiedene Tonarten gemischt sind, empfindet man sie nicht mehr als stilistisches Grundprinzip. Ob die spätere Musik sich alle hier gehäuften Neuerungen assimilieren wird? Den meisten Gewinn wird sie wohl aus der Orchestertechnik ziehen, die in dieser Partitur wieder unglaublich gesteigert und verfeinert ist. In den selbständigen Orchestersätzen erreicht Strauß seine eindringlichsten Wirkungen, und als Symphoniker steht er mir nach wie vor am höchsten. Seine Dramen sind nicht viel mehr als Symphonien mit Singstimmen, Produkte einer genialen, aber ganz persönlich gestaltenden Phantasie, die schwerlich einen Einfluß auf die weitere Entwicklung nehmen werden. 6. 12. 1906

Charpentiers „Louise"

Erstaufführung im Opernhaus

Die Geschichte Louisens ist die Geschichte der armen Arbeiterstochter, die sich hinaussehnt aus der Enge ihres Daseins in ein freieres, reicheres Leben, und die in dieser Sehnsucht nach Glück dem Rufe der Liebe folgt. Der Dichterkomponist hat der alltäglichen Begebenheit etwas Romantik verliehen, indem er sie mit der Darstellung der

Anschauungen und Sitten ungebundener Künstlerexistenzen verflicht. Louisens Liebster gehört der Bohême an. Er hat ihr Anmut und prickelnden Reiz gegeben, indem er sie nach Paris, der Stadt der Lebensfreuden und der sozialen Gegensätze verlegt.

Der erste Akt führt uns in das Heim der braven Arbeiterfamilie. Wir sehen das Mädchen, das noch in ihrer Familie wurzelt, dem aber bereits die Versuchung in der Gestalt ihres Nachbarn Julien, des schmucken jungen Künstlers, genaht ist. Vom Vater wird sie zärtlich geliebt, sie ist sein Stolz, seine Freude; die Mutter, wohl etwas eifersüchtig deswegen, verfolgt Luisen mit ihren Quälereien und ihrem Gezänk. Sie sieht in dem werbenden Manne nur den Verführer ihrer Tochter und widersetzt sich jeder Annäherung. So treibt sie die beiden Liebesleute zum äußersten. Das alles ist schlicht und wahr geschildert. Der zweite Akt macht uns zu Zeugen der inneren Kämpfe Louisens und ihres Entschlusses. Vor dem Schneideratelier, in dem sie arbeitet, wartet ihrer Julien. Er dringt in sie, sie zaudert; sie will erst noch überlegen. Erst ein Ständchen, das er mit seinem Genossen bringt, die Äußerungen der Teilnahmlosigkeit, ja des Spottes ihrer Kolleginnen, treiben sie in seine Arme. Sie kehrt nicht nach Haus zurück, sie wird die Seine. Diesen Vorgängen geht eine Szene voraus, die das Erwachen des Lebens auf Montmartre im Morgengrauen naturgetreu schildert und ihnen so einen realistischen Hintergrund gibt. In einem stillen Winkel lebt nun das Paar seinem Glücke. Dorthin kommt eines Abends, als sich ihr Blick an dem Lichtmeer des zu ihren Füßen liegenden Paris berauscht, der Anhang Juliens, die männliche und weibliche Bohême. Sie wollen mit den in Freiheit Vereinten das Montmartrefest feiern und huldigen Louisen als der Königin des Festes — da unterbricht der Ernst des Lebens schrill die lärmende Freude. Louisens Vater ist unter der Last des Grames schwer erkrankt; die Mutter kommt, es der Tochter zu melden, und lockt Louisen unter Versprechungen noch einmal in ihr Vaterhaus. Der letzte Akt zeigt uns, wie der gestörte Familienfrieden unwiederbringlich verloren ist. Die Mutter bricht ihr Wort und will Louisen gewaltsam zurückhalten; der Vater versucht durch gütigen Zuspruch sich die Liebe seines Kindes zurückzuerobern — alles vergeblich. Louise fühlt sich den Ihren entfremdet, das Leben in das sie durch Julien einen Einblick gewonnen, lockt und reißt sie unwiderstehlich hinaus. In der

Unterredung mit dem Vater tut sich der unüberbrückbare Gegensatz der beiden Naturen auf. Entsetzt über die Wandlung im Gemüte seines Kindes weist sie der alte Mann schroff aus dem Hause, und als er sein Glück vernichtet sieht, ballt er ingrimmig drohend die Faust gegen dieses gleißende Paris, das den Vätern ihre Töchter raubt.

Als man zuerst daran dachte, die Oper Charpentiers nach Deutschland zu verpflanzen, stieß man sich an dem Bedenken, ob ein so eigenartiges Milieu, wie das von Montmartre, auswärts ein richtiges Verständnis finden würde. Gewiß verdankte das Werk seinen starken Erfolg nicht zum wenigsten dem Reiz, den auf den Pariser die treue Schilderung und die Verherrlichung seiner Vaterstadt ausüben. Aber in der Dichtung steckt doch noch mehr. Die Gegenüberstellung zweier unversöhnlicher Lebensanschauungen, das Eintreten für das Recht der Persönlichkeit, für freie Liebe, freien Genuß auf der einen, für den Begriff der Pflicht, für pietätvolles Festhalten an überkommenen Sitten und Gefühlswerten auf der anderen Seite, der ewige Gegensatz von Jugend und Alter: das ist im Grunde das behandelte Thema. War dieses mit wirklich dichterischer Kraft gestaltet, so mochten immerhin die Reize des Milieus preisgegeben sein, die Wirkung mußte doch eine tiefgehende bleiben. Die Berliner Aufführung hat die Frage, ob dem Verfasser eine solche überzeugende künstlerische Gestaltung seines Stoffes gelungen, zu seinen Ungunsten entschieden. Und ich darf hinzusetzen, daß auch die Pariser Aufführung trotz aller Vorzüge der Originalsprache und der denkbar stimmungsvollsten Inszenierung auf den unbefangenen Zuschauer keinen befriedigenden Eindruck zu machen vermochte. Nimmt man der „Louise" die Stützen des Echt-Pariserischen und des Lokalpatriotismus, so steht sie auf schwachen Füßen. Gering ist dann ihr poetischer Gehalt, weit geringer allerdings noch ihr musikalischer.

Charpentier nennt seine Oper einen „Musik-Roman". Das hat natürlich bei Licht besehen gar keinen Sinn. Es sollte damit auch wohl nur angedeutet werden, daß er sich der dramatischen Mängel seiner Arbeit selbst bewußt war. Der Stoff hätte wohl ein Drama ergeben; Charpentier entschöpft ihm nur eine Reihe lyrischer und eine Reihe dekorativer Szenen. Die Führung dieser Szenen ist freilich meist sehr geschickt, und darauf beruht auch zum Teil die Wirksamkeit des Stückes. Hauptsächlich jedoch verdankte der Komponist seinen

Erfolg dem Umstand, daß er einen Griff ins wirkliche Leben gewagt, die moderne Wirklichkeit auf die Opernbühne gebracht hatte. Er ist darin noch weiter gegangen als Puccini, der ähnliches in seiner „Bohême" versucht. Aber Charpentier beging hierbei einen Fehler, der dem Musiker verhängnisvoll werden sollte: den Fehler der Inkonsequenz. Mitten in die realistische Welt seiner Menschen stellt er mit dem alten Arbeiter eine französische Theaterfigur ältesten Schlages. Der Vater Louisens redet lange Tiraden über Glück und Unglück des armen Mannes, er philosophiert, und das, während um ihn her alles so natürlich wie möglich spricht, während sonst ängstlich vermieden wird, was nicht im wirklichen Leben von diesen Leuten gesagt werden könnte. Und mitten in die Photographie des Alltags malt er die phantastische Gestalt des „Nachtschwärmers", dessen Kleider innen elektrisch erleuchtet sind, ein Symbol der Pariser Lebensluft! Charpentier möchte durch krassesten Realismus wirken, aber es ist, als ob etwas von der Nationalität Viktor Hugos in ihm rebelliert und ihn unbewußt zur Romantik drängt. Das bricht noch deutlicher in der Musik hervor, wo er trotz aller Allüren eines Neuerers oft zu den Idealen der Romantiker zurückkehrt. Daraus ergibt sich eine Stillosigkeit, die von vornherein das Mitempfinden des Hörers unterbindet.

Noch schwerwiegender jedoch ist der Fehler der Unklarheit in der Charakterzeichnung und des Mangels einer genügenden Motivierung der Handlung selbst. Julien, so sollen wir glauben, hat redliche Absichten. Warum die Eltern darauf nicht eingehen, ist nirgend klargelegt. Es wird immer von einer „freien Liebe" gesungen, zu der hier gar keine Nötigung vorliegt, da auch die Liebenden nicht als prinzipielle Anhänger der Libertinage geschildert sind. Ein Wort der Aussprache mit Julien, und das ganze Gebäude der Handlung stürzt zusammen. Dieser Julien aber tut den ganzen Abend über nichts. Wir erfahren nicht, was er als Künstler bedeutet, warum er seine Louise nicht heiratet, noch ob er es später tun wird. So erregt er nicht im geringsten unser Interesse, und die Charakterlosigkeit dieser Figur läßt schließlich auch die Handlungsweise des Mädchens unsympatisch, ja unverständlich erscheinen. Ein Stück aber, dessen eine Hauptperson unsere Teilnahme, dessen Heldin unsere Sympathie nicht besitzt, wird niemals eine starke poetische, geschweige denn dramatische Wirkung ausüben können.

Der Musiker Charpentier hat sich selbst in solche Abhängigkeit von der Dichtung gesetzt, daß man ihn nur von dieser ausgehend beurteilen kann. Auch der Musiker will realistisch sein, er will die Handlung nur musikalisch „einkleiden". Ihm war hier die Aufgabe gestellt, einmal zu versuchen, wie einem modernen, realistischen Stoffe mit den Mitteln der Tonkunst beizukommen sei. Zu ihrer Lösung bedurfte es zweier unerläßlicher Dinge: einer starken Erfindungsgabe und einer sicheren Technik. Beides läßt Charpentier, oft in erschreckender Weise, vermissen. Was hilft es, daß er sich alle Freiheiten, stilistische, harmonische und orchestrale, des modernsten Stils zunutze macht, daß er die Impressionen des alltäglichen Lebens, sogar die cris de Paris, die melodischen Formeln der Ausrufer, verwendet, wenn er daraus kein überzeugendes, einheitliches Gebilde herzustellen vermag? Die Szene, wo das Leben auf Montmartre erwacht, ist das beste Beispiel dafür, wie er das gesteckte Ziel umgeht. Eine Fülle von gut beobachteten Einzelheiten ist hier zusammengetragen, aber indem er sie einzeln komponiert und dann kunstlos aneinanderreiht, entsteht ein buntes Gemisch, das wirkungslos und schließlich langweilig ist, aus dem man die Musik, die doch den Effekt steigern sollte, eigentlich zu besserem Genusse sich fortwünscht. Nur ein starker Musiker vermag solche Ideen in Taten umzusetzen. Bei Charpentier bleibt das meiste Absicht. Er bevorzugt das Bizarre, aber nach einer ihm eigentümlichen thematischen Erfindung späht man in der Partitur vergebens. Wo es die Handlung zuläßt, scheut er nicht vor den krassesten Wirkungen zurück, so bei der Festmusik. Sein lyrischer Ausdruck wiederum ist ziemlich konventionell und äußerlich wie seine Verwendung der Leitmotive; man trifft da auf Wendungen, die auch in der neuen Fassung ihr Alter und ihre Herkunft nicht verleugnen können. Intimeres findet sich eigentlich nur hier und da in den Gesängen des Vaters. Nimmt man hinzu, daß sein Orchestersatz nicht gerade geschickt, oft sogar recht übelklingend ist, so erhellt, daß man es wohl mit einem geistreichen Manne, aber nicht mit einem Meister in seiner Kunst zu tun hat.

Es ist nicht angenehm, dergleichen einem Autor, noch dazu einem, der als Gast bei uns weilt, sagen zu müssen. Aber bei der Überschätzung des Werkes, die ein hastig verkündeter Lokalerfolg allenthalben hervorgerufen, dürfen auch begründbare Einwände um so unumwundener ausgesprochen werden. Charpentier ist zweifellos ein

großes Talent. Seine Begabung zeigt sich in einer kecken, neues anstrebenden Schreibweise. Für die Fähigkeit zu eigenen Tongedanken und ihrem logischen Aufbau mit voller Beherrschung der Mittel ist er vorläufig den Nachweis noch schuldig geblieben. So viel Interessantes die „Louise" im einzelnen enthält, kann sie doch nicht als die glückliche Lösung eines neuen Problems gelten, sondern höchstens als eine Anregung dazu. In den Bedenken, die ich äußerte, als ich vor drei Jahren über den ersten Eindruck des Werkes von Paris aus schrieb, bin ich also durch die deutsche Aufführung nur bestärkt worden. Dem psychologischen Drama auf der Basis modernen Lebens, wie es Charpentier vorschwebt, ist in dieser Musik der entsprechende Stil noch nicht gefunden.

Das wichtige Amt des Vermittlers zwischen dem französischen Künstler und dem deutschen Publikum hat Otto Neitzel übernommen. Er hatte es bei der aphoristischen Ausdrucksweise Charpentiers nicht leicht. Seine Textübertragung liest sich nicht gut, sie ist nicht immer deutsch in der Konstruktion; aber sie gibt doch den Stimmungsgehalt, hier also die Hauptsache, nach Möglichkeit wieder, und man sieht, daß der Übersetzer ein Musiker ist, und daß ihn vor allem musikalische Gesichtspunkte bei seiner Arbeit geleitet haben. 5. 3. 1903

Massenets „Jongleur de Notredame"

Erstaufführung in der Komischen Oper

Ausnahmsweise habe ich einmal von einem guten Operntexte zu berichten. Sonst ist gewöhnlich das Buch der Stein des Anstoßes, der schon so manche talentvolle Komposition zu Fall gebracht hat. Massenet, von jeher sehr glücklich in der Wahl seiner Texte, wird es umgekehrt der Dichtung zu danken haben, wenn sein „Jongleur", wenigstens eine Zeitlang, sich lebensfähig erweisen sollte. Nicht als ob seine Musik minderwertig wäre; im Gegenteil, sie ist von einer Feinheit und teilweise von einem Ernst beseelt, die ihr keine geringe Bedeutung geben. Ihre Vorzüge werden aber in erster Linie den Musiker interessieren, nur von ihm ganz gewürdigt werden. Der große dramatische Zug, die hinreißende Wärme, die auf die Massen wirkt, fehlen der geistvollen Partitur. Undramatisch ist zwar auch die Gestaltung des Stoffes; aber dieser bietet ein so starkes psychologisches

Interesse und birgt eine so köstliche Idee, daß man sich dem Eindruck nicht verschließen kann und nachdenklich und sympathisch berührt die Vorstellung verläßt.

Ich habe den französischen Originaltitel beibehalten, weil die deutsche Übersetzung „Der Gaukler unserer lieben Frau" nicht ganz zutreffend ist. Im Mittelalter hatte das Wort „Jongleur" nicht die heute übliche Bedeutung. Die Jongleurs (jacolatori) waren keineswegs „Gaukler", vielmehr eine Art volkstümlicher Trouvères oder Troubadoure, die zu einer Zeit, die die Buchdruckerkunst noch nicht kannte, vor allem der Verbreitung volkstümlicher Poesie wichtige Dienste geleistet haben. „Spielmann" oder „Straßensänger" wäre vielleicht die richtige Bezeichnung. Ein solcher fahrender Musikant ist der Held der Oper, die auf einer legendären Überlieferung aus der Auvergne beruht. Wilhelm Hertz erzählt sie deutsch, Anathol France hat sie zum Inhalt einer Novelle gemacht, die wohl dem Librettisten Maurice Léna die Anregung gab. Die Handlung beginnt auf einem Platze vor der Abtei Cluny; Zeit: vierzehntes Jahrhundert. Wir sehen den armen Gesellen mit seiner Leier (einer Drehfidel) um die Gunst der Menge buhlen, die der Markt auf dem Platze versammelt hat. Seine kecken Lieder erregen den Zorn der Geistlichkeit, aber der Abt, ein gütiger Mann, hat Mitleid mit seiner Jugend. Er erkennt unter der verwahrlosten, ungebildeten Hülle ein frommes, kindliches Gemüt und überredet Jean — so ist der Name des Sängers — als Laienbruder in den Orden zu treten. Jean liebt seine Kunst und seine ungebundene Freiheit; nicht religiöses Bedürfnis, nur der Hunger treibt ihn, sein karges Dasein mit dem Wohlleben des Klosters zu vertauschen.

Der zweite Akt führt uns das Klosterleben vor Augen. Hier dient ein jeder der Mutter Gottes nach seiner Weise. Der eine meißelt, der andere malt oder dichtet, der Chormeister übt die heiligen Gesänge ein, selbst Bonifazius, der Bruder Küchenmeister, fühlt sich noch als wichtiges Mitglied der Gemeinschaft, wenn er das leckere Mahl der Mönche bereitet. Nur Jean steht unmutig beiseite:. Das Latein der Gesänge versteht er nicht, an den geistigen Bestrebungen der Brüder kann er sich nicht beteiligen, er kann nichts, hat nichts gelernt, womit er sich nützlich erweisen, worin er sich der heiligen Jungfrau zu Ehren betätigen könnte. Bonifazius, der sich selber ans Alltägliche, Gemeine halten muß, tröstet ihn. Maria sei auch den

Einfältigen gnädig, es käme nicht auf das „was" an, sondern aus welcher Gesinnung heraus man etwas tue. Und nun folgt, nachdem bisher die Vorgänge dieses Aktes sich schleppend und undramatisch hingezogen haben, der Höhepunkt des Werkes. Bonifazius singt die Legende von Maria, wie sie mit dem Jesuskind auf der Flucht vor Herodes in den Blättern der bescheiden am Wegesrand blühenden Salbei jene schützende Wiege findet, die ihr die in Schönheit prangende Rose versagt hat. Jean erfaßt den tiefen Sinn der schlichten Erzählung, und im Schlußakte sehen wir ihn seine weltlichen Künste in der Kirche vor dem Muttergottesbilde treiben. Er singt Kriegs- und Liebeslieder, wie sie ihm in den Sinn kommen, er spielt seine Fiedel und dreht sich schließlich im tollen Tanze, bis er zusammenbricht. Entsetzt sind Abt und Mönche herbeigeeilt. Aber statt daß die erwartete Himmelsstrafe auf den Frevler hereinbricht, geschieht ein Wunder: Maria neigt sich dem armen Schelm, sie breitet schützend die Hände über ihn und zieht ihn nach sich in höhere Sphären.

Man begreift, daß ein so poetischer Stoff den Komponisten anziehen mußte; aus der Natur dieses Stoffes ergibt sich aber schon von selbst der Mangel jeder eigentlich dramatischen Wirkung. Massenet hat auch gar nicht versucht, eine Oper im herkömmlichen Sinne daraus zu machen. Vielleicht ist diese dramatisierte Legende der glücklichste bisher von ihm unternommene Versuch, ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium zu schaffen. Die Vorgänge sind mehr ins Innere verlegt, der Ausmalung der Stimmung ist ein breiter Raum gewährt. So darf man also nicht mit der üblichen Erwartung das Theater betreten. Ist wohl auch kaum eine Ideenverbindung mit Wagners Parsifal wirksam gewesen, so will doch auch dies Werk mit einer gewissen Andacht aufgenommen sein. Massenet hat es offenbar mit Liebe ausgearbeitet. Wäre er eine stärkere künstlerische Persönlichkeit, besäße er wirkliche Größe und Innerlichkeit, auf dieser Grundlage hätte ein bleibendes Kunstwerk entstehen können. Für den innersten Kern der Dichtung jedoch vermißt man die überzeugende, bei aller Schlichtheit tiefe musikalische Nachgestaltung.

Davon abgesehen, enthält die Musik des Interessanten genug. Daß sie in jeder Beziehung meisterhaft gemacht ist, versteht sich bei Massenet von selbst. Die Kunst der Orchestrierung zeigt sich besonders in der Zartheit der Farben, in der weisen Ökonomie, mit der die Klang-

wirkungen erreicht sind. Nirgends ein Zuviel, auch in den Massenszenen kein dickes oder grobes Tongewebe. Am meisten aber fesselt der „Jongleur" durch harmonische Eigentümlichkeiten, die ihm ein zeitliches und lokales Kolorit geben. Die alten Kirchentonarten und altfranzösische Weisen werden ausgiebig benutzt. Ist es auch nicht Musik des vierzehnten Jahrhunderts, die wir zu hören bekommen — einmal wird sogar sehr deutlich auf Händel gewiesen —, so ist doch der Zweck erreicht, dem Ganzen einen archaistischen Charakter zu verleihen. Dabei tritt, wie in der Dichtung, das katholisierende Element stark in den Vordergrund. Ich glaube deshalb, daß das Werk auch nur bei einem katholischen Publikum seine volle Wirkung üben kann; man muß dem Marien-Kultus nahestehen, um gewisse Stimmungen in der Musik mitzuempfinden. Stilistisch betrachtet ist der „Jongleur" gerade durch diese Schwankungen von Mittelalterlichem zu Neuzeitlichem und Ganzmodernem ein echter Massenet. Die Aufmerksamkeit der Hörer fordert in erster Linie die Legende von der Salbei heraus, ein schlichtes von den Holzbläsern vorgetragenes Pastorale von ergreifendem Stimmungsgehalt, das dann zu einer überleitenden symphonischen Musik für den dritten Akt verwendet wird. Kunstvoll sind die diatonisch gehaltenen Volkschöre mit ihren eigentümlichen Rhythmen und Harmonien, charakteristisch der psalmodierende F-dur-Satz, der den ersten Akt beschließt, und das „Halleluja vom Wein" mit seinen phrygischen Wendungen. Neben vielem Feinen und Charakteristischen sei noch die Erscheinungsmusik am Schluß erwähnt, die ganz in mystische Farben getaucht ist. 24. 11. 1905

„Das war ich"

Ein Dorfidyll von Richard Batka. Musik von Leo Blech

Erstaufführung im Opernhaus

Eine heitere Oper, noch dazu wenn sie ein idyllisches Sujet behandelt, ist in unserer Zeit eine äußerst seltene Erscheinung. Leo Blechs Einakter „Das war ich", mußte schon aus diesem Grunde die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Ein so harmloses Textbuch ist schon lange nicht komponiert worden; fast wie eine Erinnerung aus der guten alten Zeit der Singspiele mutet es an. Die einfache

Fabel, die nur fünf Personen auf die Bühne bringt, wird ohne jedes Beiwerk, ohne jede Ausschmückung vorgetragen. Auf der Bühne die benachbarten Häuser eines Dorfes; es ist früher Morgen. Schön Röschen, die Base des Pächters, tritt in den Garten und weiht uns (ganz wie es einst in den Singspielen der Madame Favart Sitte war) in die Geheimnisse ihres Herzens ein. Sie liebt den Knecht Peter, aber der böse Vetter und die Muhme, bei denen sie in Diensten ist, wollen von einer Verbindung nichts wissen. Der Vetter handelt dabei etwas egoistisch, denn auch er macht dem hübschen Dirnchen hinter dem Rücken seiner Frau ein wenig den Hof. Er schäkert mit ihr, hilft beim Begießen der Blumen, fährt sie aus Übermut auf einer Karre umher, schenkt ihr ein Sträußchen und raubt ihr schließlich einen Kuß. Da erscheint die rächende Nemesis in Gestalt der klatschsüchtigen Nachbarin, die alles vom Fenster aus beobachtet hat. Der eheliche Frieden scheint bedroht, und auch Röschen hat die Eifersucht ihres Liebsten zu fürchten. Guter Rat scheint teuer, doch Pächter Paul ist ein Schlaukopf. Flugs weiß er seine Frau, als sie aus dem Hause kommt, in dieselbe Situation zu verwickeln. Sie ist zwar erstaunt ob der ungewohnten Zärtlichkeit ihres Gatten, geht aber wohlgemut auf seine Scherze ein, läßt sich umherfahren, mit Blumen beschenken und küssen. Auf des Pächters Rat führt dann Röschen mit ihrem Peter fast die gleiche Szene auf. Und nun folgt, was der Zuschauer belustigt vorausahnt. Die Nachbarin erscheint, aber sie findet keinen Glauben. Statt des Effektes, den sie von ihren Bosheiten erhofft, erzielt sie frohes Gelächter, auf alle Verdächtigungen erhält sie die ständige Antwort „Das war ich!“ und schließlich wird sie selbst unter Hohn und Spott auf der verhängnisvollen Karre heimgefahren. Die Frau des Pächters hält es aber doch für ratsam, das junge Paar zusammenzugeben, und so tönt das Ganze in die fröhlichen Worte aus:

„Wo sich Lieb' mit Lieb' verbindet,
Blüt des Glückes reinster Flor,
Und der böse Nachbar findet
Fest verschlossen Tür und Tor.“

Es ist ein alter Novellenstoff, den Richard Batka hier zu einem anmutigen Spiele umgedichtet hat, wie der Titel angibt, „nach Johann Hutt“. Er erinnert an die Späße des La Fontaine (wenn

er nicht gar unter ihnen zu finden) und ist ebenso lustig wie harmlos. Ein Textbuch, wie es früher etwa dem Talent eines Offenbach gelegen hätte. Gewiß wäre eine naive musikalische Behandlung auch das Natürlichste. Leo Blech hat nun gezeigt, daß man dem Genre der „Dorfidylle“ — so hat er selbst sein Opus benannt — auch mit den Mitteln des modernen Musikers beikommen kann. Seine Tonsprache unterscheidet sich nicht wesentlich von der unserer ernsten neudeutschen Dramatiker, gewissermaßen nur dem Grade nach, insofern sie nach leichteren Gedanken strebt. Ein sehr hübsches Vorspiel leitet stimmungsvoll ein. Da fällt gleich die ganz individuelle Behandlung des Orchesters auf. Mit feiner Empfindung und geschickter Hand sind die hellen Farben gemischt, die den heiteren Morgen malen und uns in empfängliches Behagen versetzen. Die komplizierte Technik Blechs und seine nichts weniger als schlichte Melodik entsprechen freilich weder einer so anspruchslosen Handlung, noch den geschilderten einfachen Charakteren. Seine Harmonik (besonders die Führung der Bässe) ist von jener Eigenart, die ein müheloses Auffassen unmöglich macht. Wirklich volkstümlich sind nur zwei liedartige Sätze, mit denen das Liebespaar eingeführt wird. Auch das muß ausgesprochen werden, daß der Komponist viel wirksamer für die Instrumente als für die Singstimmen schreibt. Solche Bedenken läßt man jedoch gern schweigen gegenüber den vielen Feinheiten der Partitur, gegenüber dem liebenswürdigen Humor, der das Ganze belebt. Aus dem ohne Unterbrechung sich fortspinnenden Kommentar der Handlung heben sich einzelne Gebilde plastisch und bedeutsam heraus. So ist das Quintett, in dem die Nachbarin verspottet wird, nicht nur kontrapunktisch ein meisterhaft geführter Satz, sondern auch dramatisch sehr wirksam. Für mich gipfelt die Musik in dem Schlußgesang, der die handelnden Personen zu einem prächtigen Ensemble vereint, und dem eine warme, echte Innigkeit entströmt.

Voraussichtlich wird der interessante Einakter den Weg auf alle Bühnen finden. Wie d'Alberts „Abreise“ ist er ein glücklicher Versuch, das leichtere Genre der Oper mit durchaus modernen Mitteln wieder bei uns einzubürgern. Und als solchem kommt ihm eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. 28. 3. 1903

Alpenkönig und Menschenfeind

Text von Richard Batka, Musik von Leo Blech

Erstaufführung im Neuen Königlichen Operntheater

Es gibt Werke, die uns selbst bei starken Mängeln kraft ihrer Genialität erobern; es gibt andere, die freundwillig beachtet sein wollen, soll dem in ihnen lebenden Guten Gerechtigkeit widerfahren. Zu der ersteren Kategorie gehören Leo Blechs Schöpfungen nicht; aber wer sie in günstiger Disposition hört, wird viel Feines und Sympathisches in ihnen finden und sie schließlich liebgewinnen. Blech besitzt ein ungewöhnliches Können, er bedient sich des modernen musikalischen Rüstzeuges mit Geschmack und mit der Sicherheit eines Meisters. Darüber hinaus spricht aus seiner Musik ein gemütvoller und intelligenter Mensch. Deshalb wird man sich nie abgestoßen fühlen, auch da nicht, wo der Komponist wenig Eigenes zu sagen weiß. In einem geschlossenen Stimmungsgebiet und in knapperem Rahmen, wie in dem Einakter „Das war ich", zeigt sein Talent sich von günstigster Seite; in dem neuen komplizierteren und umfangreicheren Werke „Alpenkönig und Menschenfeind" treten die Schwächen, vor allem ein gewisser Elektrizismus deutlicher hervor.

Ich glaube nicht, daß so leicht ein Text schlechthin ein unlösbares Problem bietet. Das Genie findet immer den Ausweg. Auch das Buch zu „Alpenkönig und Menschenfeind", das Richard Batka nach dem bekannten Raimundschen Märchenstück verfaßt hat, konnte noch heute trotz seiner veralteten, naiven Technik wirkungsvoll komponiert werden, wenn in der Musik die ernsten Momente auf den märchenhaften oder biedermeierischen Ton abgestimmt würden. Leo Blech hat es nach meinem Dafürhalten in der Charakteristik der Hauptfigur, des Rappelkopf, versehen und damit einen Zwiespalt in die Partitur getragen, der als Stillosigkeit empfunden wird. Die Heilung des alten Murrkopfes von seiner Menschenfeindlichkeit ist das Seitenstück zu Shakespeares „Bezähmter Widerspenstigen", und, so behandelt, würde sie sich mit den Szenen des Dienerpaares und der Tischlerfamilie zu einem einheitlichen Ganzen gefügt haben. Das Pathos der großen Musiktragödie war hier wenig am Platze. Der Komponist wollte gefällig, melodisch, selbst volks-

tümlich sein und konnte doch den Wagnerepigonen in sich nicht verleugnen. So sehen wir ihn noch nicht zu eigener Entwicklung völlig durchgedrungen.

Wie das Werk einmal vorliegt, gibt es trotzdem genug des Schönen und Interessanten, um die Bekanntschaft zu verlohnen. Allein der zweite Akt ist stark genug, um es über Wasser zu halten; er entschied auch den Erfolg. Im einzelnen ist besonders die Szene der Tischlerfamilie hervorzuheben, die in ihrer frischen Zeichnung ein musikalischer Treffer ist; ferner manche zarte lyrische Stelle, das Couplet des Habakuk, sein Duett mit Lieschen, ein hübsches Lied im dritten und der stimmungsvolle Abschluß mit Frauenchor im zweiten Akt. Blech verwendet geistreich wirkliche Volkslieder und weiß Melodien volksliedartig zu gestalten. Seine Harmonik klingt gewählt, die an Humperdinck gemahnende Polyphonie und thematische Arbeit nicht selten interessant, und von großer Feinheit und Reiz ist — wo nicht jenes unangebrachte Pathos den Komponisten auch im Orchester zur Überladung verleitete — seine Art zu instrumentieren. 13. 5. 1906

„Die Heirat wider Willen"

Komische Oper in drei Aufzügen von E. Humperdinck

Erstaufführung im Opernhause

Die Operndichtung hat es von je geliebt, sich ihre Stoffe aus älteren, bereits bewährten Theaterstücken zu holen, und meist ist sie dabei sehr gut gefahren. Der Gedanke, das einst beliebte Lustspiel von A. Dumas „Les demoiselles de Saint-Cyr" der Musik dienstbar zu machen, war ein doppelt glücklicher. Einmal liegt die Tendenz zur heiteren Oper jetzt in der Luft; wir sehnen uns nach all den Verstiegenheiten der nachwagnerischen Epoche nach einer einfacheren, natürlicheren Kost, und allgemein richten seit geraumer Zeit die Komponisten nicht ohne Grund ihr Augenmerk auf komische oder halbkomische Sujets. Im vorliegenden Falle kommt noch die Begabung Humperdincks hinzu, die ihn weit mehr auf solche Stoffe als auf tragische weist.

Das Lustspiel des Franzosen enthält einige gut gezeichnete Bühnenfiguren, wirksame Situationen und eine geschickt geführte, amüsante

Handlung. Es ist das Urbild so manchen Librettos, das seine Konflikte aus dem Eindringen abenteuernder Liebeshelden in ein Mädchenstift zog. Mancherlei Varianten davon bieten die französische Oper und Operette; das Original ist meines Wissens hier zum ersten Male herangezogen. Die Fräulein von Saint-Cyr stehen unter dem Schutze der allmächtigen und bigotten Maintenon. Durch ihren Einfluß werden der junge Graf Montfort, ein Lebemann der Pariser Gesellschaft, und der Sohn eines reichgewordenen Generalpächters Duval, die nur ein Flirt in die Mauern des streng verschlossenen Stiftes geführt hatte, zur Ehe gezwungen. Diese Heirat wider Willen erhält noch einen besonders komischen Anstrich dadurch, daß Duval bereits verlobt ist und eine Stunde vor der geplanten Hochzeit, nur aus Gefälligkeit für seinen Freund, in das Abenteuer verwickelt wird. Der übertölpelte Dümmling und die schlaue Louise Mauclair, die das Spiel, um nur aus dem lanweiligen Kloster zu kommen, arglistig eingefädelt hat, sind die wirksamsten Figuren des Stückes. Amor, der alte Schutzgott der Komödie, wendet dann alles zum Guten; am spanischen Hofe, wohin der Trotz die beiden unfreiwilligen Ehemänner führt, kommen durch Eifersucht die wahren Gefühle an den Tag, und zum Schluß sehen wir aus den zwangsweise Vermählten zwei wirklich glückliche Paare werden.

Liest man das Textbuch für sich, so weckt eine gewisse altväterische Art, die hier und da stark an berüchtige Gewohnheiten der Opernschablone gemahnt, nicht gerade günstige Vorurteile. Bei der Aufführung zeigt sich jedoch, wie das Unliterarische in der Musik verschwindet, wie geschickt und mit intimer Kenntnis der Bedürfnisse des Komponisten der Stoff für seine Zwecke zurechtgemacht ist. Daß die französische Grazie dabei einem etwas derberen Ton gewichen, ist nicht allzu belangreich; dafür sind die lyrischen Momente entschieden vertieft. Bedenken habe ich nur gegen den dritten Akt. Mit seiner höfischen Massenszene und der sentimentalen Figur des Königs fällt er aus dem Rahmen, nötigte den Komponisten, die sonst von ihm gewahrte Stileinheit zu durchbrechen, und hat seine Erfindung bis hart an die Grenze des Konventionellen gedrängt. Vielleicht hätte auch sonst für seine musikalische Art manches konziser gefaßt werden können; dieser dritte Akt aber legt fast den Wunsch nahe, daß eine Umarbeitung zugunsten des Ganzen vorgenommen werden möchte. Die

Episode mit dem König müßte auf das kürzeste zusammengezogen werden. Früher haben die größten Meister sich nicht gescheut, solche Umgestaltungen auch nach der Premiere, mitunter sogar mehrmals (siehe Fidelio), vorzunehmen. Und Humperdincks Arbeit würde die Mühe lohnen.

Worin der Wert und die Eigenart der Partitur besteht, ist ohne musikalische Analyse nicht leicht darzulegen. Ich will versuchen, kurz das Wichtigste hervorzuheben. Humperdincks Musik übt einen zweifachen Reiz aus: sie umfängt uns behaglich, weil sie sich, in den seriösen wie in den heiteren Partien, vollkommen natürlich gibt; und sie rührt und erfreut, weil sie ganz in Schönheit getaucht ist. Noch stärker als in der melodischen Linie empfindet man diesen Schönheitssinn in der instrumentalen Gewandung. Das Orchester ist von blühendstem, teilweise geradezu berauschendem Kolorit. Seit Wagner ist so wohl nicht instrumentiert worden. Auch hier möchte ich den Nachdruck auf die Natürlichkeit legen. Das ist kein geistreiches Experimentieren, das verblüffen soll, kein Spiel mit häßlichen, abstrusen Klängen. Trotz des beständig polyphonen Gewebes tritt jede Stimme klar hervor, ist jedes Instrument in seinem Charakter behandelt, dient das Ganze ungezwungen der jeweiligen Ausdrucksnuance. Man kommt beim Hören aus der Freude gar nicht heraus. Soll ich ein Beispiel aufführen, so verweise ich auf das symphonische Zwischenspiel, das so sinnvoll die beiden Teile des zweiten Aktes verbindet und überdies Humperdincks eminente Meisterschaft im kontrapunktischen Satze zeigt. Das vokale Seitenstück zu dieser Perle ist das wundervolle Quartett in Ges-dur, das den zweiten Akt abschließt. Man wird vielleicht behaupten, Freude an polyphoner Ausgestaltung habe den Komponisten, ähnlich wie in „Hänsel und Gretel", verleitet, der Leichtigkeit des Stoffes ein zu schweres musikalisches Gewicht anzuhängen. Ich kann dieser Meinung nicht beitreten. Unsere Zeit bedarf nun einmal einer gewissen Kompliziertheit, und solange die Erschöpfung noch andauert, solange noch nicht wieder ein neuer melodischer Ausdruck gefunden, der es gestattet, schlicht und ehrlich und doch dabei persönlich zu sein, solange können wir auf einen gewissen Reichtum der Faktur nicht verzichten. Und man kann nicht sympatischer vorgehen als Humperdinck, der den Schwerpunkt ganz auf die musikalische Feinheit der Arbeit verlegt und alle Effekthascherei,

alle außermusikalischen Mittel vermeidet. Gewiß liegt darin etwas Reaktionäres, aber wir werden uns immer einiger darüber, daß der Fortschritt nur mehr, in gewisser Richtung wenigstens, in der „Reaktion" zu suchen ist. Auch die „Heirat wider Willen", das Werk eines echtesten Wagnerianers (war doch Frau Cosima zur Premiere erschienen), legt aufs neue Zeugnis davon ab. Bei Humperdinck steckt das Persönliche in der artistischen Behandlung, in der er seinen eigenen Stil hat; seine thematische Erfindung ist, das kann man zugeben, nicht immer originell. Aber auch wo er, wie in den heiteren Episoden, zu Walzerrhythmen und volkstümlichen Gebilden greift, adelt er sie durch die Vornehmheit seiner Faktur. Das Schönste spendet er im Ausdruck inniger, rein lyrischer Empfindung. Montforts Gesänge und Duett mit Hedwig (im ersten Akt) sind am glücklichsten inspiriert. Eine besondere Nuance gibt Humperdinck dieser Oper durch die Mischung des gesungenen und gesprochenen Wortes. Er war von jeher ein Freund des Melodrams und hat auch hier wieder reizvolle Proben dieser Mischkunst eingeflochten. Ganze Szenen werden überhaupt nur gesprochen; sehr geschickt und stimmungsvoll ist dann immer die Rückleitung in die Musik Sicherlich aber haben die Komponisten, die an Verdis „Falstaff"-Stil anknüpfen, den Vorzug größerer Einheitlichkeit. 15. 4. 1905

Leoncavallos „Roland von Berlin"

Erstaufführung im Opernhause

Selten wohl hat sich ein Autor in einer so ungünstigen Lage befunden wie Leoncavallo, als er mit seinem „Roland" vor die Öffentlichkeit trat. Alle Welt wußte, daß dies Werk nicht einem künstlerischen Bedürfnis entsprungen, sondern daß es einer äußeren Anregung, einem Auftrage des deutschen Kaisers, der an den „Medici" des Komponisten Gefallen gefunden hatte, seine Entstehung verdankt. Bei der hohen Stellung seines Gönners war also Leoncavallo von vornherein des Strebertums nach höfischen Ehren und Auszeichnungen verdächtig. Weit schlimmer noch aber war, daß ihm, dem Ausländer, der Auftrag geworden in einem Lande, in dem es an schaffenden Musikern nicht eben fehlt. So wurde er nicht nur der Feind aller derer, die etwa selbst eine Oper im Pulte liegen hatten; auch die

Chauvinisten jeder Schattierung konnten bequem an dem Eindringling ihr Mütchen kühlen. Nun kam noch hinzu, daß der Monarch unglücklicherweise auf einen Stoff verfallen war, der eine bestimmte lokale Färbung zum mindesten wünschenswert, wenn nicht notwendig machte. Wie sollte der Vollblutitaliener Leoncavallo einem so märkischen Stoffe wie dem Roland von Berlin beikommen! Das jahrelange, nur zu begreifliche Zaudern des Komponisten ließ das Mißtrauen gegen seine Arbeit noch anwachsen. Mit beklemmenden Gefühlen mag Leoncavallo sich schließlich zur Richtstätte eingefunden haben.

Nun, die Premiere hat ihm nicht nur Ehren, sondern auch eine überaus freundliche Aufnahme gebracht. Das Publikum ist ihm ein gnädiger Richter gewesen. Als man das bunte Puppenspiel, das, was harmlose Leute auf der Bühne gern sehen, ohne viel Prätention aneinanderreiht, an sich vorüberziehen, als man den freundlichen dicken Herrn mit den gutmütigen Augen, die so ehrerbietig sich auf die Hofloge richteten, zufrieden danken sah, war kein Anlaß mehr zu irgendwelcher Aufregung. Als Künstler hat Leoncavallo zwar nicht gehandelt. Er hätte es von sich weisen müssen, etwas anderes zu tun, als was seine Begabung ihn heißt; aber das ist schließlich seine Sache. Jedenfalls hat er sich ganz anständig aus der Affäre gezogen. Er hat den Wunsch des Monarchen erfüllt und am Schlusse sogar eine kleine Hohenzollern-Verherrlichung, wie sie der Kaiser liebt, seinem italienischen Herzen abgerungen. Die gute Aufführung, manche gefällige Einzelheiten und das Interesse an dem vielbesprochenen Fall werden das Stück einige Zeit über Wasser halten.

Der Stoff des „Roland von Berlin" ist aus dem gleichnamigen Roman des Willibald Alexis bekannt. Die Vorzüge dieses Buches liegen in der Schilderung der Details; einzig die „Milieustimmung" kann uns daran heute noch interessieren. Mit breiter Umständlichkeit schildert Alexis Sitten und Gebräuche wie das Landschaftliche und Architektonische der alten Mark. Auch seine Sprache ist archaisierend. In einer Fülle von Personen verkörpert sich der Geist der Zeit, die durch den Hader der Parteien die Städte Kölln und Berlin schließlich in die Hände des Kurfürsten von Brandenburg bringt. Für ein Opernbuch war daraus wenig zu gewinnen. Weder die politische Intrigue, noch die Sittenschilderung boten der Musik Angriffspunkte; blieb die Liebesgeschichte des Rebellen Henning, einer

Art märkischen Rienzis, zu der schönen Bürgermeisterstochter Elsbeth, und allenfalls der Rahmen der äußeren Geschehnisse, der sich zu Theaterwirkungen im alten Stile verwerten ließ. Volksaufläufe, öffentliche Belustigungen, ein Ballfest, Straßenkämpfe und schließlich Apotheose des Siegers. Dabei ist noch das Fatale, daß die Sympathie des Zuschauers auf Seiten der „freien" Städte ist, und ein rückgratsloser Bürgermeister, der vor dem in die Tore dringenden Markgrafen niederkniet, eine klägliche Rolle spielt. Wenn die Statue des Roland, das Sinnbild der eigenen Gerechtsame, unter den Axtschlägen kurfürstlicher Söldlinge stürzt, regen sich im Zuschauer ganz andere Gefühle, als sie die loyal gefärbte Schlußszene wachrufen möchte.

Will man gegen Leoncavallo nicht ungerecht sein, so muß man die Schwierigkeit der Aufgabe sehr stark betonen. Ein Genie freilich hätte sie wohl trotzdem gelöst. Ein Poet, der die Hauptfiguren vor uns lebendig gemacht, der sich an das Menschliche gehalten und nur wenige charakteristische Vorgänge, diese aber glaubwürdig und erschöpfend behandelt hätte, würde vielleicht selbst aus dem „Roland" ein musikalisches Drama gemacht haben. Das Textbuch Leoncavallos hat nur noch eine entfernte, äußere Ähnlichkeit mit dem Roman. Am geschicktesten ist der erste Akt, der uns in das Straßentreiben des alten Berlins führt. Je mehr die Liebesgeschichte in den Vordergrund tritt, desto schablonenhafter wird die Sache, desto äußerlicher, theatralischer im schlimmen Sinne wirkt auch das szenische Beiwerk. Von einer dramatischen Verknüpfung der Situationen kann so wenig die Rede sein wie von einer überzeugenden psychologischen Entwicklung der Charaktere.

Was nun das Mißverhältnis betrifft, das sich aus der Nationalität des Komponisten zu dem Stoff ergeben hat, so möchte ich darauf am wenigsten Gewicht legen. Wie soll man sich musikalisch den „Lokalton" dieser Geschichte denken? Wir haben ja keine „märkische" Musik, die etwa wie spanische oder russische Motive ein Drama charakterisieren könnte, und selbst ein Urberliner hätte dieser Seite der Aufgabe nicht näher gestanden. Einige mittelalterlich gefärbte harmonische und melodische Tonfolgen tauchen übrigens, offenbar absichtlich, auch bei Leoncavallo auf. Aber auf solche Nuancen hätte man, wie gesagt, gern verzichten können; mochte Leoncavallo den Berliner Helden

getrost „italienisch“ komponieren — für die Echtheit seines Empfindens war dies sogar Vorbedingung — wenn er uns nur eine gute und überzeugende Musik geschrieben hätte, etwas, das den Wert der Originalität und Meisterlichkeit besitzt. Haben wir Deutsche doch oft genug exotische Stoffe komponiert, ohne uns dafür inkompetent zu erscheinen! So bleibt also schließlich die Frage nach dem rein musikalischen Wert der Roland-Partitur. Sie ist schnell beantwortet.

Nach meiner Meinung ist Leoncavallo von jeher überschätzt worden. Ich habe die Musik seiner „Bajazzi“ nie für mehr als die geschickte Arbeit eines intelligenten Mannes gehalten, der sich technische Routine erworben und den Instinkt für Bühnenwirkung hat. Tiefe oder Originalität habe ich nie darin entdeckt, wohl aber ein reichlich Maß von Trivialität und manche recht krassen, unvornehmen Effekte. Den Erfolg machten wohl auch in erster Linie das wirksame Textbuch und der Zeitgeschmack, der gerade dem italienischen Verismus in überschwenglicher Weise huldigte. Mascagnis „Cavalleria“, obgleich auch kein Meisterwerk, steht musikalisch doch weit höher. Immerhin wurde Leoncavallo auf den Schild gehoben und erregte Erwartungen, die er nie erfüllen konnte. Seine Begabung ist eine beschränkte und äußert sich nach zwei Richtungen. Einmal liegt ihm das Leichte, Graziöse, Pikante in einem Stil, der zwischen Chanson, Salonmusik und Operette schwankt. Dann hat er auch eine lyrische Ader. Seine Cantilene ist in glücklichen Momenten nicht ohne Adel, meist jedoch leider von bedenklicher Süßlichkeit. In den Liebesszenen des „Roland“ leistet sie in dieser Hinsicht Erkleckliches. Dagegen sind einige graziöse Nummern wirklich hübsch, so eine Polonaise, das kleine Solo des Barbiers, das Lied des Henning beim Fest und das allerliebste Rigaudon, das allerdings wohl nicht original ist. Streckenweis hört man das, was man früher Kapellmeistermusik nannte, die theatralische Phrase, die konventionelle, musikalische Gebärde. Vor allem fehlt die Gabe, organisch zu entwickeln, in großem Zuge zu bilden. Selbst die Ouvertüre, ein wirksames Orchesterstück, ist bekannten Vorbildern nachgeformt. Mit solchen Mitteln aber schreibt man kein ernstes Drama. Dabei ist Leoncavallo in seiner Art durchaus ein Könner. Seine Technik im kleinen ist sogar beträchtlich und entbehrt dann auch nicht der persönlichen Note. Ein glücklicher Stoff wie die „Bajazzi“, vor allem ein modernes, möglichst leichtes und effektvolles Sujet, wird

jederzeit in ihm seinen Meister finden. Läßt Leoncavallo solche Gaben in sich reifen, soll er uns auch wieder willkommener sein als jetzt, wo er fremdem Ansinnen in menschlich erklärlicher, aber seiner Künstlerschaft unwürdiger Weise nachgegeben hat. 14. 12. 1904

„Die neugierigen Frauen"

(„Le donne curiose")

Musikalische Komödie von Ermanno Wolf-Ferrari

Erstaufführung im Theater des Westens

Die freudige Überraschung, die, wie schon früher in München, Essen und Hamburg, die „Neugierigen Frauen" nun auch bei uns geweckt, die günstige Beurteilung, die sie einstimmig erfahren haben, sind nur zu erklärlich. Ein Opernerfolg, der weder der Berühmtheit des Verfassers noch hoher Protektion, noch irgendwelchem stofflichen Interesse, sondern schlicht und recht der Musik zuzuschreiben, ist etwas überaus Seltenes geworden. Wir lechzen ja förmlich nach einem Werk, dem man aus vollem, ungeteiltem Herzen zustimmen kann. Wolf-Ferrari war bisher nur einem kleinen Kreise bekannt; die „Neugierigen Frauen" werden seinen Namen überall hintragen und ihm einen Klang von vielleicht zeitgeschichtlicher Bedeutung geben.

Was ist es nun, daß diese Partitur so erfreulich macht und vor anderen Bühnenwerken auszeichnet? Um es mit einem Wort zu sagen: die große Natürlichkeit der Musik. Ich glaube, daß darin alle Vorzüge des Komponisten begründet sind. Sich natürlich, ungezwungen zu geben, das ist sein ganzes Geheimnis. Daß er es mit vielem Können, mit feinem Geschmack und großer künstlerischer Zartheit tut, kommt noch hinzu, würde aber allein ihm wenig genutzt haben. Die Sehnsucht nach Vertiefung, die Ausnutzung des erworbenen Reichtums an Darstellungsmitteln, das Bedürfnis, den Ausdruck immer möglichst individuell zu gestalten — das alles ist in der Kunst gewiß berechtigt; wir möchten es, wo es hingehört, nicht entbehren. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß solche Vorzüge auch da angestrebt werden, wo sie eher hinderlich als förderlich sind, daß wir allmählich den Blick für die Grenzen der Gattungen verloren hatten. Die komische Oper hat

darunter schwer gelitten, sie ist, von wenigen Versuchen abgesehen, in Deutschland schließlich ganz verkümmert.

Und nun kommt einer, der nicht „mitmacht". Wolf-Ferrari kümmerte sich wenig um die Prätentionen der Modernen, als er ein musikalisches Lustspiel schreiben wollte; er legte sein Gesicht nicht in bedeutsame Falten, sondern musizierte frischweg, und sonnige Heiterkeit breitete sich über seine Schöpfung. Kein Wunder, daß dies sympathisch berührt und man nicht daran denkt, nach der Originalität zu fragen, aus Freude darüber, einmal wieder den Stil eines musikalischen Werkes genießen zu können. Wolf-Ferrari hat den Mut, auf die Bequemlichkeiten der Chromatik zu verzichten, er geniert sich gar nicht, klare, oft gehörte Kadenzen zu bringen und, was für den jeweiligen Ausdruck, die dramatische Situation am passendsten ist, unbedenklich zu verwenden. Es kennzeichnet die herrschenden Verhältnisse, daß man das bewundern muß. Was er manchmal nur mit Tonika und Dominante erreicht, ist beinahe schon wieder neu. Überhaupt hat Wolf trotz des Gemeingutes, das er gelegentlich benutzt, entschieden Erfindung. Das merkt man auf Schritt und Tritt, vor allem daran, daß auch das Fremde in seinem Munde sich zu Eigenem umgestaltet.

Der größte Vorzug der Musik ist vielleicht ihre Stileinheit. Kaum einen Augenblick fällt der Komponist aus der Rolle; alles atmet Anmut und Leichtigkeit, bis auf wenige schnell vorübergehende Züge in der Figur des Pantalone, die etwas forcierten Charakter tragen. Die derbe Komik liegt ihm offenbar nicht so wie graziöse Heiterkeit und kindliche Ausgelassenheit. Dagen fügen sich seiner Musik die historischen Elemente, venezianische Gondelrufe und Volksweisen, in ungezwungenster Weise ein, und meisterhaft ist die Nachbildung des Rokoko gelungen. Da feiert sogar die Gluckšche Echoarie in dem reizenden G-dur-Lied der Rosaura wieder ihre Auferstehung. Wo es nur irgend angeht, wird Wolf mehrstimmig. Die Kunst feingeschliffener, polyphon gearbeiteter und klangschöner Ensemblesätze erlebt bei ihm eine Renaissance. Prachtvolle Beispiele sind das Duett, das den zweiten Akt abschließt und das hübsch geführte kurze Quartett in C. In dem Ensemble der schwatzenden Frauen ist wiederum die polyphone Wirkung nach ihrer komischen Seite sehr glücklich ausgenutzt. Wolf ist vollkommen Herr der Stimmungen; das Zartsinnige, Herzliche (nicht Sentimentale) gelingt ihm ebenso wie das Humoristische. Und

das alles — darauf möchte ich den Nachdruck legen — ist durchaus modern empfunden. Dadurch eben unterscheidet sich Wolf von den talentlosen Rückschrittlern, die uns durch Versimpelung vor Schaden bewahren möchten. Sein Weg weist in die Zukunft, es ist der Weg, der von Verdis „Falstaff" sich abzweigt. Daß ich ihn für den aussichtsvollsten halte, habe ich oft ausgesprochen. Wagner hat wie nur, wenige, Neues gebracht, aber er hat es zugleich auch erschöpft; Verdi hat Andeutungen hinterlassen, Spuren, deren weiteres Verfolgen zu neuen Zielen führen kann.

Das Orchester ist mit raffinierter Feinheit behandelt. Es ist das Orchester der Klassiker: ohne Posaunen, Englisch Horn und Baßklarinette, aber mit Harfe. Von der Ouvertüre bis zum Finale illustriert Wolf-Ferrari damit die Handlung, die Personen wie die Situationen aufs charakteristischste. Er weiß es lachen zu machen, wenn wir lustig sein sollen — die übermütigsten Scherze sind den Instrumenten übertragen — er entlockt ihm die innigsten Klänge in allen seriösen und lyrischen Episoden. Der eigentümlich zarte Duft, der über dem Werke liegt, geht hauptsächlich vom Orchester aus.

Das Schicksal einer Oper hängt bekanntermaßen vom Textbuch ab. Die Musik kann ihr den Wert verleihen; über die Lebensfähigkeit auf der Bühne entscheidet der Text. Das ist immer so gewesen, nicht etwa erst, seitdem die Oper zum Musikdrama geworden. Das Gespött über Mozarts Textbücher ist völlig unangebracht. Die Libretti der „Entführung", des „Don Juan", der „Zauberflöte" sind in ihrer Art vortrefflich. Beweis: alle Figuren daraus leben noch heute im Volke. Auch die „Neugierigen Frauen" könnten durch die Musik allein sich nicht auf der Bühne halten, wenn ihr Dichter dem Musiker nicht eine, wenn auch nicht glänzende, so doch immerhin mögliche Unterlage geboten hätte. Graf Luigi Sugana, der von Hermann Teibler nicht ohne Gewandtheit und Kenntnis der musikalischen Anforderungen ins Deutsche übertragen ist, fand seine Fabel bei Goldoni. Venezianische Frauen ärgern sich, daß ihre Männer einen Klub besuchen, in dem jede Weiblichkeit aufs strengste verpönt ist. Mißtrauen steigert ihre Neugierde aufs äußerste; sie versuchen in das mysteriöse Kasino einzudringen und finden die Männer bei harmlosem Mahle. Ein Charakterlustspiel, eine psychologische Studie; scheinbar ein wenig musikbedürftiger Stoff. Aber Sugana hat, wie da Ponte im „Figaro",

es verstanden, seinem Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung seines eigentümlichsten Talents zu geben. Man folgt der Entwicklung des Scherzes nicht ohne Teilnahme und hat nur die Empfindung, daß er in knapperer Fassung noch lustiger wirken würde, daß in den drei nicht kurzen Akten zu wenig geschieht, und daß die Situationen und Stimmungen untereinander gar zu gleichartig sind. 17. 1. 1904

„Die vier Grobiane"

von Wolf-Ferrari

Erstaufführung im Theater des Westens

Nach einem Erfolge, wie dem der „Neugierigen Frauen", hat es ein zweites Werk naturgemäß schwer. Die Erwartungen sind hochgespannt und in bestimmter Richtung; man erwartet eine Steigerung oder mindestens das Gleiche. Wolf-Ferrari hat sich noch besondere Schwierigkeiten dadurch geschaffen, daß er seinen Stoff demselben Gebiete entnahm. Es ist dasselbe Milieu und wiederum eine Komödie, die, harmlos und überaus dürftig in der Handlung, nur in der Schilderung der Vertreter typischer menschlicher Eigenschaften interessiert. Goldonis dramatische Fabeln sind, wie die Molières, Charakterkomödien; nur freilich viel schwächere. Das zeigen schon die Titel. Wolf-Ferraris Naturell, ohnehin nicht sehr vielseitig, kann an diesen Stoffen nicht erstarken; die Mittel, die er anwendet, stumpfen sich gar leicht ab oder führen zur Manieriertheit. Wenn er trotzdem die beabsichtigte Wirkung erreichte, so beweist das am besten, wie sehr das leitende Prinzip seines Schaffens einem Bedürfnis der Zeit entgegenkommt, und daß bei ihm ein nicht geringer musikalischer Fonds vorhanden ist.

Die Übersetzung Teiblers ist im ganzen geschickt; um so mehr stören einzelne Mißgriffe. Gleich der Titel ist nicht glücklich verdeutscht und leitet irre. „Rusteghi" sind nicht eigentlich Grobiane. Das Stück zeigt uns vielmehr Männer, die in ihrer Häuslichkeit mißlaunig sind, „Brummbären", die aber, im Grunde sentimental, von ihren Frauen leicht herumgebracht werden. Das, was L'Arronge „Hypochonder" nennt. Sehr fein sind dabei der Antiquitätenhändler Lunardo, die Kaufleute Maurizio und Simon, der reiche Bürger

Cancian und ihre vier Frauen individualisiert. Einen weiteren Vorwurf bedeuten manche sprachliche Derbheiten. Die Übertragung des stehenden „figurarse“ in „hat man Worte“ mag als Beispiel dienen. Dergleichen wirkt zu derb und paßt nicht mehr in den Stil der Sache. Anderes trifft die Ökonomie der Textdichtung. Bei der Dünnheit der Handlung wäre äußerste Konzentration angezeigt gewesen. Fast jede Szene variiert dasselbe Thema: übellaunige, polternde Männer treten selbst berechtigten Regungen der Lebensfreudigkeit bei ihren Angehörigen entgegen. Bis auf einen, der nur poltert, dabei aber den Flirt seiner Gattin mit einem jungen Edelmann ruhig mit ansieht. Unter diesen Leuten handelt es sich nun um die Vermählung eines Paares, das sich nach dem Willen der Väter, ohne sich zu sehen, heiraten soll. Wie beide doch zueinander kommen und dabei überrascht werden, wie die Frauen ihr Ziel erreichen, für ihre Intrigue Vergebung erlangen und schließlich über ihre schwachherzigen Haustyrannen triumphieren: das bildet den Inhalt des zweiten und dritten Aktes. Der erste bringt die Exposition; sie erscheint zu lang und schwerfällig, schon weil hier kein flotter Zug die Einzelheiten zusammenhält. Wäre hier nicht die Szene auf dem Dache, ein hübscher und dekorativ wirksamer Einfall, das Interesse würde von vornherein erlahmen. Vom zweiten Akt ab kommt die Sache in Fluß, das Tempo der Handlung beschleunigt sich, der Zuschauer fühlt sich von den Vorgängen unterhalten. Originell ist der Schluß. Man ist rührselig geworden und läßt die Verlobten allein. Es kommt zum ersten Kusse, und während in der offenen Tür die Gruppe der neugierigen Freunde und Verwandten erscheint, fällt langsam der Vorhang.

Ein so zierlicher und zerbrechlicher Stoff konnte nur leise mit sicherer Hand angefaßt werden. Wolf-Ferrari war ganz der Mann dazu. Er ist kein starker Erfinder, kein Musiker, der uns durch blendende Gedanken, durch Originalität fesselt. Aber er tut auch nicht so. Herzhaft und ungeniert greift er zu, und es wäre leicht, ihm die Quellen seiner Themen nachzuweisen. Allein seine Musik hat drei Vorzüge. Sie ist gut gearbeitet, sie gibt sich harmlos und ungezwungen, und sie ist voller Humor. Die beiden letzten Eigenschaften sichern ihr schon um ihrer Seltenheit willen Bedeutung.

Die Technik des Komponisten schätze ich nicht gering. Wie er den Eindruck der Leichtigkeit, des scheinbar Kunstlosen erreicht, das

gerade zeugt von seinem Können. In den Ensemblesätzen tritt diese Technik unverkennbarer hervor. Da schwirrt es oft lustig durcheinander, doch immer klar und immer klangschön. Wolf-Ferrari weiß besonders Gruppen von gleichartigen Stimmen sehr geschickt zu behandeln und gegenüberzustellen. Mit gutem Gelingen hat er auch einen hellen Farbenton festgehalten, der in den verschiedensten Schattierungen doch immer die Grundstimmung gibt. Schade ist nur, daß das Detail oft zu wichtig behandelt wird und die Wirkung dadurch sich zersplittert. So fällt leider der erste Akt auseinander; der Faden spinnt sich nicht ununterbrochen fort. Auch das Gefühl für Längen hat der Komponist nicht immer. Merkwürdig ist, daß fast die ganze Oper im Zweivierteltakt komponiert ist. Der Gefahr einer rhythmischen Monotonie ist Ferrari nicht entgangen, wenn er in dieser Taktart auch die niedlichsten Themen findet. Dagegen hat seine Melodik durch ihre Natürlichkeit etwas Erfrischendes. Ferrari hat den Mut, ungesucht zu musizieren; durch die Feinheit der Fassung und durch die ihm eigene Mischung von Anmut und Humor erhebt er meist das schlichte, harmlose Motiv in eine interessantere Sphäre. Nur ab und zu geht er zu weit und hätte wählerischer sein können. Italienische und deutsche volkstümliche Weisen (letztere über Schumann bezogen) werden mit guter Wirkung verwendet. Zunächst berührt wohl der „Großvatertanz" in dem venezianischen Milieu etwas fremdartig; kaum mit einer anderen Anspielung aber hätte der Komponist das Kleinbürgerliche, Philiströse und doch unendlich Behagliche dieser Welt uns besser veranschaulichen können. Seine Hauptstärke aber zeigt er in der Schilderung menschlicher Charaktertypen, in der musikalischen Ausmalung ihrer komischen Züge. Die Handlung gibt ihm reichlich Gelegenheit dazu, und er läßt sich nichts entgehen, besonders wo er das Orchester zu Hilfe nehmen kann. Mit vielem Witz sind die Instrumente behandelt; doch auch hier ein Aber: manchmal schien mir die Einfachheit in Dürftigkeit überzugehen. Man verlangt zuweilen nach einem gesättigteren Ton, einer polyphoneren Satzart.

Soll ein Vergleich mit den „Neugierigen Frauen" gezogen werden, so möchte ich sagen: diese waren feiner, aber die „Grobiane" sind lustiger, und Wolf-Ferrari zeigt darin seine Eigenart noch mit mehr Bewußtsein. Das hat seine Licht- und Schattenseiten. Vom zweiten Akt ab folgen sich so viele hübsche Momente, fließt die Musik so

graziös und natürlich dahin, daß der günstige Eindruck für das Ganze überwiegt. Es ist wieder einmal ein Werk, das man sich öfter anhören wird, und das bei näherer Bekanntschaft gewinnt. Immer ein gutes Zeichen! Man braucht es nicht zu überschätzen; gewiß, es schadete nichts, wenn dies alles von einer mehr ursprünglichen, persönlicheren Gestaltungskraft getragen würde, wenn der Stoff substanzieller, die Musik vollsaftiger wäre. Aber auch so gehört unsere Sympathie einer Arbeit, die heiteren Genuß in so liebenswürdiger und geistreicher Weise bereitet. Möge ihr Schöpfer aus diesem zweiten Erfolge nicht die Veranlassung nehmen, weitere Goldanische Lustspiele in derselben Weise zu setzen, und so eine Manier ausbilden, sondern auf seinem Wege weitergehen. Der kann ihn bei seinen guten Absichten und Anlagen leicht dahin führen, das Zukunftsideal einer heiteren deutschen Oper mit verwirklichen zu helfen. 22. 3. 1906.

Hans Sommers „Rübezahl"

Text von Eberhard König

Erstaufführung im Königlichen Opernhause

Rübezahl ist der gutartige Berggeist der deutschen Sage. Er spielt wohl einmal den Menschenkindern einen derben Possen, aber im Grunde erweist er sich ihnen hilfreich, im Gegensatz zum Heiling des Erzgebirges, in dem eine feindliche, dämonische Naturgewalt verkörpert ist. Das Riesengebirge ist die Heimat der Rübezahlsage, und hierhin verlegt auch Eberhard König die Handlung seiner Dichtung. Zugleich verbindet er mit seinem Stoffe die Sage vom Sackpfeifer, der noch aus dem Grabe heraus durch sein unheimlich Spiel Macht über die Lebenden ausübt. Hier haben wir eine der vielen Abzweigungen der alten Orpheusmythe, wie sie in verschiedener Gestalt bei allen Völkern und zu allen Zeiten die Macht der Kunst über das menschliche Gemüt versinnlicht hat. Und mit dem Anklang an den Urmythos hat sich beim Textdichter eine Gedankenreihe eingestellt, die das Interesse für die Handlung wohl vertiefen könnte, wenn sie klarer aus dem Ganzen herausträte.

Bei Eberhard König ist Rübezahl der Sackpfeifer Ruprecht Zagel in Neiße, von dem alte Überlieferungen der Stadt zu vermelden wissen. Sein Schützling, der junge Maler Wido, vertritt, ähnlich

wie Walter Stolzing in den „Meistersingern“, gegenüber dem Materialismus einer verständnislosen Umgebung das Recht und die Würde der echten, heiligen Kunst. Auf der anderen Seite steht der gewalttätige Vogt Buko. Er verfällt nicht der Rache der aufständischen Bürger, sondern geht daran zugrunde, daß er den Zusammenhang der Kunst mit der Natur verkennt, zu spät in ihr selber eine Naturgewalt achten lernt. Äußerlich stellt sich das so dar: die racheschnaubenden Rebellen müssen nach der Pfeife des Spielmannes tanzen; der gerettete Vogt aber stirbt an den Schauern der Kirchhofsnacht, als die totgeglaubten Feinde sich wider ihn erheben, Spukgestalten, die kein Machtspruch bannt, vor denen kein Söldnerheer Schutz gewährt. Aber auch der Künstler bekommt eine Lehre: sein Reich ist nicht von dieser Welt, er soll nicht nach praktischer Betätigung ringen; dem Leben seinen Lauf lassen und einzig seinem Schaffen sich hingeben. Aus dem Munde der Geliebten, mit der er schließlich von dem in seine Berge zurückkehrenden Rübezahl vereinigt wird, ertönen ihm die Worte: „Dein ist die Einsamkeit und ihre Fülle.“

Wie schon gesagt, treten diese hübschen Gedanken, die das in der Diktion nicht immer glückliche Textbuch trotz allem zu einer wirklichen Dichtung machen, nicht klar genug hervor. Die äußeren Geschehnisse ziehen an uns vorüber, ohne den Eindruck des Originellen oder Bedeutsamen zu machen. Hier und da fesselt wohl eine Einzelheit, aber schließlich ermüdet die Teilnahme des Zuschauers, und der letzte Akt, in dem sich Vogt, Liebende, Soldaten und Volk beim Mondschein auf dem Kirchhof treffen, mutete wie altes, recht schlechtes „Theater“ an. Dergleichen hätte sich nicht einmal Meyerbeer geleistet.

Man kann sich denken, was den Komponisten an dem Stoffe gereizt hat. Zunächst die humoristische Figur des Sackpfeifers. Sie ist ihm auch am besten gelungen. Hier konnte er, der subtile Orchestervirtuose, seine charakterisierende Kunst zeigen, und zugleich im vornehmen Sinne volkstümlich sein. Gewisse Motive, namentlich das „Es zogen drei Reiter“ verwendet er zwar etwas häufig, aber doch immer geistreich. Sein Orchesterstil hat überhaupt individuelles Gepräge; manches ist zwar überladen, der Posaunensatz wirkt etwas grobkörnig, und nicht immer ist das Verhältnis zu den Singstimmen vorsichtig genug abgewogen. Wie durchsichtig aber ist dann wieder die Polyphonie, wie charakteristisch die Tonsprache, wie fein der instrumentale

Humor! Weniger prägnant sind die kriegerischen Massenszenen; auch die lyrischen Episoden gehören nicht zu den stärksten Partien des Werkes. Dagegen hat der Tondichter überall da die Stimmung getroffen, wo die Zauberwelt des Märchens in die Wirklichkeit hineinragt.

Hans Sommer ist eine merkwürdige Erscheinung. (Bis vor etwa zwanzig Jahren war der jetzt in den Sechzigern stehende Komponist Professor der Mathematik). Spät zur Kunst gekommen hat er die Eigenheiten des Autodidakten nicht ganz abzustreifen vermocht. Neben Meisterlichem steht unverhältnismäßig Schwächliches, der Intellekt überwiegt die Phantasie, ängstliches Experimentieren nicht selten die Regungen wahrer, kühn zugreifender Gestaltungskraft. Der Einfluß Wagners und der modernen Symphoniker ist unverkennbar. Aber trotz alledem, und obgleich der musikalische Ausdruck Sommers bei großer Feinheit doch der eigentlichen persönlichen Färbung ermangelt und selbst, von einer stärkeren dichterischen Unterlage getragen, ein musikalisches Ereignis von bleibender Bedeutung gewiß nicht zeitigen könnte, darf man sich der Einsicht nicht verschließen, daß im „Rübezahl" wie in manchen Liedern Sommers sich eine artistische Natur offenbart. Sein ernstes Streben, beträchtliches Können und eine wenn auch in beschränkter Sphäre bildnerische Begabung verdienen unser aufrichtiges Interesse.

Und diese relative Bedeutung Hans Sommers wächst noch in unsern Augen, wenn wir daran denken, wie es im allgemeinen um die zeitgenössische Produktion auf dramatischem Gebiete bestellt ist.

16. 2. 1905.

„Das Fest auf Solhaug"

Oper von Wilhelm Stenhammar

Erstaufführung im Königlichen Opernhause

Der Komponist des Werkes ist persönlich kein Fremder mehr in Berlin. Stenhammar hat hier an der Königlichen Hochschule, wenn ich nicht irre, anfangs der neunziger Jahre, die in seiner Heimat Stockholm begonnenen Studien fortgesetzt und sich unter Heinrich Barth zunächst zu einem ganz ausgezeichneten Pianisten entwickelt. Sein op. 1 war denn auch ein Klavierkonzert, das, wenn auch noch etwas schulmäßig gehalten,

immerhin die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Seitdem hat er sich in Stockholm als Dirigent im Konzertsaal wie am Theater und mehr noch durch eine Anzahl eigener Werke, Chorballaden, symphonische Arbeiten und Musikdramen, einen Namen gemacht. Stenhammar, der erst im 35. Lebensjahre steht (geboren zu Stockholm 1871), gehört zweifellos zu den bedeutendsten lebenden Tonsetzern Schwedens. „Das Fest auf Solhaug", sein op. 6, ist zuerst in Stuttgart im Jahre 1899 aufgeführt. In Berlin lag es wohl schon lange im Bureau der königlichen Generalintendanz; man hat recht getan, es hervorzuholen.

Die nordische Komponistenschule ist eigentlich nur ein Abzweig der all=germanischen. Von Niels Gade und dem älteren Hartmann bis zu Grieg und seinen Jüngern steht sie auf den Schultern der großen deutschen Tonmeister; was sie der Kunst Neues gebracht, ist nur die Nuance des National=Volkstümlichen. Auch Stenhammars Weise wurzelt im Nationalen; er verwendet die Harmonien und den melodischen Dialekt seiner Heimat, aber weniger scharf charakteristisch, ich möchte sagen weniger echt, als die meisten Modernen es tun. Alles ist durch das Medium der deutschen Romantik hindurchgegangen, aus zweiter Quelle gegeben, etwa in der Art der von Mendelssohn beeinflußten Richtung. Eigentlich klingt der Ton wieder an, den Gade einst zuerst und so glücklich angeschlagen hat. Man kann nicht behaupten, daß Stenhammar eine starke Individualität sei; aber er spricht eine vornehme, sehr gebildete Sprache, hält sich von schwächlicher Unselbständigkeit frei und ist ein Meister der Form und der instrumentalen Einkleidung. Nur ab und zu stören einige grelle und dann jedesmal unoriginelle Orchestereffekte in Situationen, die leidenschaftliche Akzente verlangen.

Betrachtet man Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug" so scheint es auf den ersten Blick wie zur Oper geschaffen. Schon äußerlich. Solo= und Chorlieder sind reichlich eingeflochten, und die ganze Diktion der Dichtung ist auf einen lyrischen Ton gestimmt, weit mehr als irgendein anderes Werk Ibsens. Das „Fest", ein Jugendwerk (1855), nimmt überhaupt eine Sonderstellung ein; fast nichts darin weist auf den späteren Ibsen hin. Auch die Handlung trägt in ihrer mittelalterlichen Umkleidung genug Lebendigkeit und Bühnenromantik, um im gewissen Sinne als „opernhaft" gelten zu können. Die Liebe zweier Schwestern zu einem hochgemuten fahrenden Sänger, der Kampf zwischen Leidenschaft und Pflicht, die Entsagung eines starken lebens=

wunden Herzens, das die glückliche Lösung herbeiführt: das alles bietet psychologische Konflikte, die eine musikalische Deutung wohl zulassen. Und doch zeigt sich schon in diesem frühen Ibsen, daß seine Dichtung zu sehr auf das Gedankliche gestellt ist, um sich ganz in lyrisch-dramatischen Ausdruck, wie ihn die Oper braucht, auflösen zu können. Die lyrischen Momente wirken wie Einlagen; das Wesentliche der Dichtung erscheint durch die Komposition, wenigstens in einer Musik, wie sie Stenhammar geschaffen, eher abgeschwächt. Das sind die Bedenken, die sich im Hörer regen mußten. Der Komponist hat das Stück, so wie es vorlag, in Musik gesetzt; nur die kurzen Szenen mit den Mägden sind ausgemerzt, und an einigen Stellen ist der Dialog zusammengedrängt. Damit hat er sich bei der Fülle liedartiger Gesänge die Gefahr der Monotonie selbst geschaffen. Außerdem war er genötigt, sich mit Stellen, die eine Vertonung nicht vertragen oder doch nicht verlangen, so gut es ging, abzufinden. Das hätte eine selbständige Bearbeitung des Stoffes vermeiden können. Will man die Musik kurz bezeichnen, so könnte man sagen, sie sei eine E-Dur-Musik und einseitig auf den Balladenton abgestimmt. Auch diese Klippe hätte das Genie, dem alles möglich ist, umschiffen können (Wagners „Holländer" ist ja eigentlich auch nur eine große dramatische Ballade); aber freilich bedarf es dazu einer reicheren Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Gedankenformen, als sie Herrn Stenhammar zur Verfügung stehen. Im einzelnen schlägt ebenso fein Empfundenes wie klangschön und interessant Gestaltetes an unser Ohr. Die nordische Volksweise (mit der ausgelassenen Sexte usw.) spielt dabei, wie bemerkt, eine gewisse Rolle, namentlich in den Chorsätzen. Das Orchester ist farbig; für die Charakterisierung der verschiedenen Figuren wäre an der Hand von Notenbeispielen manch hübscher Zug nachzuweisen. Was dem Komponisten nicht gelungen, sind die Momente, in denen, wie in der Szene des Gudmund, die spätere Kunst Ibsens ihre Schatten vorauswirft; das Spukhafte, das unausgesprochen über die Bühne schleicht, mit dem das Schicksal von den Menschen Besitz ergreift. Da versagt sein Können, so weit vertieft sich nicht der Ausdruck seiner Musik. Dagegen folgt er dem Dichter in der vornehm-effektlosen Art, die einzelnen Bilder der Handlung abzuschließen. Wie eigenartig wirkt zum Beispiel das gänzliche Finale mit seiner Wendung nach B-Dur, die durch ihre Rückführung über D und A die Haupt-

tonart E fast wie einen Halbschluß erscheinen läßt! Das deutet gleichsam in die Zukunft, auf das Ungelöste und Unversöhnliche allen Menschenschicksals.

Ob die Oper einen dauernden Erfolg haben wird? Ich wage das nicht zu behaupten. Eine ehrenvolle Reihe von Vorstellungen ist ihr gewiß. Aber wenn sie dann auch vom Repertoire verschwindet, hat es sich doch gelohnt, ein so gehaltvolles, sympathisches Werk der zeitgenössischen Literatur kennen gelernt zu haben. Möchte die Berliner Hofbühne sich nie in den Dienst geringwertiger Aufgaben zu stellen brauchen.

21. 9. 1905.

Hugo Wolfs „Corregidor“

Erstaufführung in der Komischen Oper

Eine lesenswerte Broschüre von Karl Heckel in Mannheim behandelt „Hugo Wolfs Verhältnis zu Richard Wagner“. Sehr viel Treffendes wird da über den Komponisten und im besonderen über den Dramatiker Wolf gesagt. Die Sehnsucht nach der Bühne war bei ihm eigentlich eine Sehnsucht nach dem Orchester. Der Anteil, den seine Begleitungen an der musikalischen Ausdeutung der Worte nehmen, ist oft in seinen Liedern schon so wichtig, daß die Ausdrucksfähigkeit des Klavieres nicht mehr zureicht. Das Theater gab ihm mit dem Orchester das Mittel, sein Kunstideal zu verwirklichen; darum, nicht um dramatisch zu schaffen, fühlte er sich zu ihm hingezogen. Wolf war bei aller Schwärmerei für Wagner eine ganz anders, sogar gegensätzlich geartete Natur. Das Drama an sich interessierte ihn wenig; vor den robusten Wirkungen, deren es nicht entbehren kann, scheute sein zarteres Naturell zurück. Er blieb auch in der Oper intim und vorwiegend lyrisch.

Mit solcher Charakteristik des Komponisten ist zugleich dem einzigen Werke, das er für die Bühne vollendet hat, das Urteil gesprochen. Es fehlt ihm die Kraft, den Stoff dramatisch zu zwingen. Überall, wo die Liedform, ob ein= oder mehrstimmig, sich Geltung verschafft, entstehen feine, reizvolle Gebilde; was dazwischen liegt, bindet sie nur mühsam zusammen, aber das Ganze kommt nicht in Fluß. Nirgend schlägt der zündende Funke heraus, die handelnden Personen reden nicht ihre eigene Sprache, die Situationen spiegeln sich nicht lebens=

wahr in der sie umkleidenden Musik. Ist aber der Gesamteindruck schließlich ein matter, so kann man an einzelnen Zügen auf Schritt und Tritt sich freuen, und so reich ist die Partitur an musikalischen Schönheiten, daß man das Werk um ihretwillen liebgewinnen kann. Wohl ist die Erfindung manchmal trocken, wohl stehen Stil und Stoff nicht immer im Einklang miteinander, namentlich wo das überaus interessant behandelte Orchester zu schwer lastet; dafür entschädigen aber reichlich originelle, zarte und fein-humoristische Episoden und das diskret verwendete spanische Kolorit, das ja auch dem Liedersänger Wolf so gute Dienste geleistet hat.

Der Stoff des „Corregidor" wurde von Rosa Mayreder einer Novelle des Alarcon entnommen. Die Pointe der Fabel ist, daß der alte verliebte Corregidor, der einer schönen Müllerin nachstellt, schließlich verprügelt und an der Schwelle seines eigenen Hauses, in das sich der Müller nach Vertauschung der Kleider nächtlicherweile eingeschlichen hat, abgewiesen wird. In einer Novelle läßt sich so etwas sehr artig darstellen. Auf der Bühne aber, wo fast der ganze letzte Akt sich in eine Erzählung auflöst, wo zum Verständnis für Zuschauer wie Handelnde fortwährend Andeutungen des Zusammenhanges unerläßlich waren, schwächt die Wirkung des scheinbar glücklichen Stoffes sich doch ganz erheblich ab.

Das Schicksal des „Corregidor" brauchte in Berlin nicht mehr besiegelt zu werden. Das war schon in Mannheim und München geschehen. Die Wolf-Gemeinde, längst eine große und mächtige Partei, stützte den Erfolg, den eine schwache Opposition anfechten wollte.

16. 1. 1906.

Gottfried Keller in moderner Musik

(Zu Frederik Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe")

Erstaufführung in der Komischen Oper

In den „Leuten von Seldwyla" steht die wundersame Geschichte von Vrenchen und Sali, den beiden Bauernkindern, die gleich dem berühmten Liebespaar Shakespeares durch den Haß der Väter getrennt und ins Unglück getrieben wurden. Die unter dem Titel „Romeo und Julia auf dem Dorfe" bekannte Novelle gehört zu dem Schönsten, was Gottfried Keller geschrieben. Hier bewundern wir nicht nur die

Kunst des Aufbaues, die den tragischen Ausgang so zwingend herbeiführt, oder die Kraft der Darstellung, die in die Abgründe der menschlichen Seele leuchtet, oder den starken Reiz der Kellerschen Sprache; das Liebesleben und der Liebestod der beiden Glücklosen ist zugleich mit einer so rührenden Innigkeit, mit so viel lyrischer Wärme geschildert, wie wir sie sonst kaum bei dem Schweizer Dichter antreffen.

Diese Erzählung, in der alles psychologischer Vorgang ist, hat Frederik Delius sich zum Stoff einer Oper erwählt. Er ist sich dabei wohl bewußt gewesen, daß, wollte er nichts von Eigenem hinzutun, der dramatische Gewinn nur ein geringer sein konnte. Es lag ihm also offenbar gar nichts an einem „Drama" im gewöhnlichen Sinne. Der Verfasser symphonischer Arbeiten von vorwiegend koloristischer Tendenz wollte einmal die Bühne benutzen, um, als echter Moderner die Grenzen der Künste verwischend, den Inhalt der Dichtung in Bildern und Klängen zu veranschaulichen. So läßt er mit Hilfe der von Karl Walser entworfenen Dekorationen sechs Bilder von allerdings malerischer Pracht an uns vorüberziehen (die, dramatisch recht lose verknüpft, in Text und Handlung nur dem verständlich sind, der die Kellersche Novelle bereits kennt) und sucht ihre Wirkung durch die Farben des Orchesters zu steigern. Die Singstimmen kommen kaum in Betracht; man hört sie oft kaum im Rauschen der Instrumente, und wo sie zusammentreten, bilden sie gleichfalls nur Farbenkomplexe. Keine musikalische Zeichnung, nicht einmal eine Charakterisierung der einzelnen Personen wird uns gegeben. Nichts als Stimmungsmalerei, nichts als Ausdeutung des Dichterwortes in kleinlicher und äußerlicher Weise.

Über diese ganze Richtung und ihre Berechtigung im Drama ließe sich viel sagen. Sie fängt an, Anhänger zu finden unter Künstlern und Ästhetikern. Beschränken wir unsere Betrachtung für heute auf den vorliegenden Einzelfall, der soviel Kopfschütteln, ja Bedauern und Widerspruch erregt hat. Mich interessiert immer weniger die Tendenz, als eben ihr konkretes Ergebnis, und da muß ich allerdings sagen, daß auch ich es kläglich fand. Um so eigene Wege zu gehen, wie er möchte, fehlt es Delius vor allem an der Seite der Befähigung, die sich in der thematischen Erfindung zeigt. Ich kann eine Musik nicht „geistreich" finden, deren Gedankengehalt so kümmerlich, so kraft- und saftlos ist, wie die in Rede stehende Partitur. Aber nicht das allein; auch die technische Arbeit, so

prätentiös sie sich gibt, ist im Grunde nicht weniger dürftig. Das zeigt sich in den hilflosen Vokalsätzen, in der Ökonomie des Ganzen, ja selbst im Orchester, sobald der Komponist wirklich polyphon zu werden versucht und sich nicht auf Farbenwirkungen beschränkt, für deren Mischung er allerdings ein eigenes Talent besitzt. Das Entscheidende aber liegt wohl auf einem dritten Gebiete: auf dem des Geschmacks. Da war es nun wahrhaft betrübend zu sehen, wie ein sonst ernster, sogar auf das Aparte gerichteter Künstler sich an einem zarten und edlen Dichtwerk vergreifen konnte. Wer seinen Gottfried Keller lieb hat, mußte aufs schmerzlichste berührt werden. Wie gemütlos spielt diese Musik mit der Dichtung, wie brutal vergröbert sind ihre feinsten Züge, wie wenig ist von ihrem eigensten Geiste in die Vertonung übergegangen! Das läßt sich eben nicht durch „Differenzierung" der Tonsprache oder Aufbietung von klanglichem Raffinement erreichen. Als Musiker muß man schließlich noch Verwahrung einlegen gegen die Vergewaltigung unseres Klangsinnes, die uns da zugemutet wird. Delius ist ein fanatischer Anbeter des Häßlichen um seiner selbst willen. Er verwendet es nicht etwa wie Richard Strauß als gelegentliches extremstes Ausdrucksmittel, nein, überall und beständig bietet er uns unaufgelöste Dissonanzen und ausgesucht kakophone Klangkombinationen. Verdeckt er damit seinen Mangel an Individualität, oder klingt es ihm etwa tatsächlich gut? Schon sind wir so weit, daß das Urteil selbst den letzten Dingen gegenüber schwankend geworden, daß kaum noch ein Maßstab vorhanden ist. Die einzige Hoffnung ist, daß gesundes Empfinden sich dagegen auflehnen muß, daß, wer nicht aus Vornehmtuerei und Modenarrheit „mitmacht", es unwillig ablehnen wird, solche Scheußlichkeiten hinunterzuwürgen. Ohnehin ist es nur ein beschränkter, artistischer Kreis, der sich zur Folge bereit zeigt. Das große Publikum wird schwerlich gewonnen werden. Indessen, ich wiederhole es: nicht ein Prinzip wollte ich in Delius' Arbeit bekämpfen, sondern vorläufig nur einen mit untauglichen Mitteln unternommenen und deshalb mißglückten Versuch. 23. 2. 1907.

„Fausts Verdammung" von Hector Berlioz

Aufführung in der Komischen Oper

Die „Damnation" war nicht das erste Werk, das Berlioz' Begeisterung für Goethe und für den „Faust" im besonderen seine Entstehung verdankte. Achtzehn Jahre vorher hatte der Komponist „Huit scènes de Faust" nach der Übersetzung Gérard de Nervals veröffentlicht und dem Dichter mit einer schmeichelhaften Widmung zugesandt. Diese Arbeit zog er aber, als sie ihm unzulänglich erschien, aus der Öffentlichkeit wieder zurück, und nur das Dedikationsexemplar hat sich in Weimar erhalten (siehe Band 11 der Schriften der Goethe-Gesellschaft). Es ist interessant, beide Fassungen zu vergleichen: Teile der ersten hat Berlioz in die spätere, erweiterte aufgenommen und das Ganze dann „Fausts Verdammung" betitelt. Es erging ihm übrigens wie Schubert mit seinen Liedern: der Dank Goethes blieb aus. In seiner definitiven Gestalt wurde das Werk zuerst 1846 in Paris, ein Jahr später auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. in Berlin aufgeführt. Schon damals warfen deutsche Kritiker dem Verfasser die Abweichungen von Goethe vor. Wie mir scheint, recht unnötigerweise. Wenn es auch sonderbar anmutet, daß die erste Szene dem Racoczymarsch zuliebe nach Ungarn verlegt ist, so war es doch das gute Recht des Komponisten, den Stoff frei zu behandeln, wofern er nur etwas Eigenes und Interessantes gab. Und das ist ihm fraglos gelungen. Man sollte eine Übersetzung schaffen, die nicht wie die übliche einzelne Brocken des Originaltextes zu retten sucht, um jede störende Erinnerung an Goethe zu bannen.

Berlioz hat zweifellos voll Sehnsucht an die Bühne gedacht. Aber unüberwindliche Hindernisse verschlossen dem kühnen Neuerer die zeitgenössischen Theater. So wurde die „Damnation" eine „dramatische Legende", wie „Romeo und Julia" eine „dramatische Symphonie" wurde. Der Versuch, den dramatischen Kern herauszuschälen, dem Werke Bühnenleben zu verleihen, mag für manchen Berlioz-Schwärmer verlockend gewesen sein. Der Direktor der Oper in Monte Carlo, Günzburg, hat ihn gewagt und damit auch in Paris Erfolg gehabt. Aber auch seine Inszenierung ist nicht mehr als ein interessantes Experiment, keine restlos geglückte Lösung der Aufgabe. Je weiter

Berlioz in der Arbeit vorschritt, desto resignierter verzichtete er nämlich auf die Realität des Dramas. Den Stil verlassend, führt er gegen den Schluß ein erzählendes Moment ein, und die eigentlichen Vorgänge des vierten Abschnittes verlegt er in Chor und Orchester und überläßt es damit der Phantasie des Zuhörers, sie sich auszumalen.

So beschaffene Musik szenisch ausdeuten zu wollen, ist immer ein mißliches Beginnen, denn es heißt die Wirkung vergröbern, das Unzulängliche an Stelle des Ereignisses setzen. Direktor Gregor ist vielleicht dennoch etwas zu schüchtern vorgegangen. Bei der Höllenfahrt wie bei dem Ständchen Mephistos und dem Tanz der Irrlichter setzt er uns einfach vor eine schwarze Wand; bei anderen Bildern, so bei der Apotheose, konnte sich der Zuschauer den Kopf zerbrechen, was sie wohl vorstellen mochten. Das hängt mit der Tendenz seiner Bühne zusammen, die das Dunkel liebt und vor lauter Diskretion unsere Nerven oft auf die Folter spannt. Das Theater aber verlangt seiner Natur nach scharfe Umrisse und helles Licht. Sollte einmal auf unsere sämtlichen Sinne gewirkt werden, so konnte noch manches andere zu konkreter Erscheinung gebracht werden. Wo klare Bilder hervortraten, bewährte sich kluge Inszenierungskunst, und mehr als eine der nach Entwürfen Professor Leflers gefertigten Dekorationen konnte man aufrichtig bewundern. Daß vieles durch szenische Aufführung gewinnt, muß auch der zugeben, der das Werk aus dem Konzertsaal lieben gelernt hat. So war, um nur zwei Beispiele zu nennen, das Gelage in Auerbachs Keller und Gretchens erste Szene von unmittelbar packender Wirkung. Mehr als die oratorienhafte Anlage lassen übrigens manche matten Übergänge empfinden, daß Berlioz kein zusammenhängendes, dramatisches Ganzes hat geben wollen. Der Schlußakt fiel aus den erwähnten Gründen leider völlig ab. 22. 3. 1907.

Puccinis „Madame Butterfly“

Erstaufführung im Königlichen Opernhaus

Puccini hat sich allmählich, aber mit Bestimmtheit den ersten Platz unter den für die Bühne schaffenden Musikern Italiens erobert. Seit dem Erfolg der „Bohème“ — seinem in der Erfindung frischesten, in der Form vielleicht originellsten Werke — schenkt ihm auch das

Ausland die gebührende Beachtung. Haben Mascagni und Leoncavallo mit ihrer Gefolgschaft äußerlich den Begriff einer jungitalienischen Schule begründet, so hat Puccini der ganzen Bewegung die inneren Impulse gegeben. Was sich bei den anderen breit entfaltet, war bei ihm im Keim vorhanden; was später zur Manier, zur Stilrichtung geworden, ist bei ihm original, der Ausdruck seiner Natur. Puccinis Naturell hat etwas Zartes, Schmächtiges; die musikalische Erfindung arbeitet im kleinen, doch ist sie immerhin persönlich. Auch als Bildner bleibt er in der Kleinkunst stecken, der große Aufbau ist ihm versagt; wo er einen Ansatz dazu nimmt, fühlt man das Forcierte, und daß sein Bestes darüber verloren geht. Immer aber ist Puccini im wahrsten Sinne geistreich. Selbst Gemeinplätze und Sentimentalitäten (zu denen er nicht selten eine verhängnisvolle Neigung hat) weiß er noch interessant zu machen; er hat Effekte aufgestellt von sicherer Wirkung und hat sich eine eigene Technik und damit eigene Ausdrucksmittel geschaffen. Ohne ihn zu überschätzen und blind gegen unverkennbare Schwächen zu sein, darf man sagen, daß Puccini der einzige nach Verdi ist, dem man Persönlichkeit und wirkliche Meisterschaft zusprechen muß, überhaupt einer der wenigen für das Theater schreibenden Komponisten, die musikalisch in höherem Sinne interessieren.

Das noch unbekannte Werk eines solchen Meisters hören zu können, ist in jedem Falle eine erwünschte Sache. Und der erste Akt der „Madame Butterfly", die im Opernhause meines Wissens zum erstenmal ihre Wirkung in Deutschland erprobte, setzt gar anmutig und vielversprechend ein. In Wahrheit wie leichte Schmetterlinge gaukeln die zierlichen Themen in ihrem eigentümlich buntschillernden instrumentalen Gewande am Ohre vorüber und eine weiche und exotisch angehauchte Klangwelt tut sich auf. In der breiten Milieuschilderung dieses Vorspiels hat Puccini sein Bestes gegeben; hier hat er auch die eingeführten Personen in seiner unauffällig feinen Weise am schärfsten charakterisiert.

Man hat so oft Veranlassung, sich über die Wahl des Textbuches zu wundern. Die „japanische Tragödie", die die Herren Illica und Giacosa nach J. L. Long und D. Belasco für die Bühne gezimmert haben, ist gewiß kein Meisterwerk. Schon deshalb nicht, weil drei Akte hindurch so gut wie nichts geschieht, und weil die endlich eintretende Katastrophe nicht notwendig, sondern ganz willkürlich herbeigeführt wird. Aber man begreift, was den Komponisten anziehen

mußte: gerade die Schwächen der Dichtung gaben ihm Gelegenheit, seine Stärke zu zeigen. Wir haben an der „Tosca" gesehen, daß Puccini kein Dramatiker großen Stils ist, daß ihm wuchtige Leidenschaften, die musikalische Darstellung äußerer Geschehnisse nicht liegen. In dem japanischen Liebesidyll mit seinem tragischen Ausgang konnte er sein Bedürfnis nach Intimität, nach zarter Seelenmalerei, nach Milieuschilderung und Darstellung des Reizvoll-Aparten befriedigen. Dafür gab er den Ehrgeiz des Dramatikers hin. Damit ist nun gesagt, daß wir es in der „Butterfly" mit einem Stück, das auf der Bühne keiner starken Wirkung fähig ist, aber mit einem feinen und echten Kunstwerk zu tun haben.

Die liebliche Butterfly wird von dem Europäer, der sie geehelicht, verlassen und tötet sich aus Gram darüber, nachdem sie von ihrem Kinde rührenden Abschied genommen. Das ist die ganze „Handlung", zu der zwei Akte, ungeschickt genug, vorbereiten. Nicht da, wo diese Handlung entscheidend einsetzt, überzeugt die Musik am stärksten, sondern wo es gilt, Stimmungen zu wecken, seelische oder landschaftliche. Es ist wahr, Puccini ist vielfach in seiner eigenen Manier erstarrt: die nackten Quintenfolgen, das Fehlen des Leittones, die Führung der Kantilene und anderes hat bei ihm selbst nicht mehr den Reiz der Neuheit. Aber nirgends vielleicht sind seine Themen zierlicher geformt, ist sein Orchester in vollendeteren Wohllaut getaucht als in dieser Partitur. Der (auf der Bühne stumme) Abschluß des zweiten Aktes ist ein Kabinettstück intimster Tonmalerei. Was ich schließlich besonders hervorheben möchte, ist die größere Geschlossenheit des musikalischen Aufbaues, die, bei abnehmender Frische der Erfindung gegenüber der lockeren, mosaikartigen Fortführung früherer Arbeiten, zweifellos eine reifere Meisterschaft, eine noch größere bewußte Kunst bedeutet. Ein dramatisch wirksameres Textbuch — und „Madame Butterfly" hätte eine erfolgsichere Oper werden können. 28. 9. 1907.

Donna Diana

Komische Oper von E. N. v. Reznicek

Erstaufführung im Opernhaus

Nachdem wir vor Jahren Reznicek als Dramatiker in seinem „Till Eulenspiegel" kennen gelernt, hat uns die Hofoper nun auch das

Erstlingswerk des Komponisten, das einst seinen Ruf begründete, vorgeführt. Über ein Dezennium soll „Donna Diana" auf solche Gunst gewartet haben; und wenn sie jetzt knapp vor dem Schluß der Saison zur Aufführung kommt, so erscheint diese Gunst wie durch ein Mißtrauensvotum geschmälert. Grund genug, dem Werke freundlich ins Gesicht zu leuchten.

Der Oper liegt das spanische Lustspiel „Donna Diana" in der Verdeutschung von C. A. West zugrunde, die ihrerseits die italienische Bearbeitung Gozzis („La principessa filosofa") benutzt hat. Ich darf die Dichtung des Moreto inhaltlich als bekannt voraussetzen. Sie gehört zu den klassischen Dramen der Weltliteratur und ist früher viel gegeben worden. Schade, daß ein Stück von so feinen Reizen, das den Darstellern freilich ebenso schwierige wie dankbare Aufgaben bot, von der Bühne verschwunden ist. Das Thema von der „Widerspenstigen Zähmung" hat der spanische Dichter weit zarter als Shakespeare angefaßt und in pointenreichen Reden und Gegenreden abgehandelt, die den Geist, die Grandezza spanischer Ritterlichkeit atmen. Das Wort ist hier beinahe alles; die Situationen der Handlung sind kaum mehr als die notwendige Umrahmung des Dialogs, und die psychologische Entwicklung der Charaktere liegt aufgedeckt wie das Innere eines Mechanismus, der demonstriert werden soll. Und doch haben wir, wenn der jungfräuliche Stolz Dianens den listigen Ränken Perins erliegt und sich ihre eisige „Philosophie" vor dem noch kälter sich stellenden Don Cesar in glühende Liebe verwandelt, dichterische Wirkungen verspürt, bei denen drei scharfumrissene Gestalten lebendig werden. Der Musik bietet dieser Stoff allerdings nur geringe Angriffsflächen. Ein wenig nationales Kolorit, der gemeinsame Unterton prickelnder Lebensfreude und graziöser Lustigkeit ist alles, was sie von sich aus hinzutun konnte. Das Gefühl, auch wo nicht mit ihm gespielt wird, kommt nirgends zu breiterem Ausklang, und das geistreiche Wortgeplänkel konnte in lyrischer Einkleidung nur verlieren.

Man möchte an ein anderes komponiertes Lustspiel denken: an Beaumarchais' „Noces de Figaro". Die Genialität, mit der Mozart den an sich unlyrischen Stoff der Musik rettete, hatte der Komponist der „Donna Diana" nicht einzusetzen. Reznicek hat gar nicht versucht, etwa ein musikalisches Konversationsstück (im Sinne des Moreto) zu schreiben. Er begnügt sich, das Lustspielmäßige an sich zu spiegeln,

und das ist ihm besonders in den sehr wohlklingenden Ensemblesätzen geglückt. Gleich die Ouvertüre, ein launiges, wirkungsvoll instrumentiertes Capriccio gibt gewissermaßen die Devise dieser Musik, und der einmal angeschlagene flotte Ton wird, mit Ausnahme einiger von zu schweren dramatischen Akzenten belasteten Szenen, durchweg mit großer Frische und Natürlichkeit festgehalten. Innerhalb dieser Auffassung versteht man es auch, daß aus dem Perin, der musikalisch bestcharakterisierten Figur, ein Hofnarr geworden ist. Weitere Hilfsmittel fand der Komponist in opernhaften Zutaten. In dem ersten Akt ist als Abschluß des Turniers ein Fest hinzugedichtet, das die (auch später benutzte) Gelegenheit für die Verwendung spanischer Nationalweisen bringt. Der zweite Akt — ich spreche von der mir nur allein bekannten Berliner Umarbeitung des Werkes — ist mit einem Ballett ausgestattet. Die melodische Erfindung in den selbständig hervortretenden Gebilden ist ungleich, meist gefällig, im „Narrenliede" zum Beispiel prägnant; dann wieder, wie in dem hübsch klingenden Walzerzwischenspiel, zu leicht gewogen, fast an die Operette streifend. Im Orchester sind die Farben mitunter reichlich dick aufgetragen, was mit dem beabsichtigten leichtbeschwingten Stil nicht recht im Einklang zu bringen ist.

Zehn Jahre sind im Kunstleben eine lange Zeit. Gar manches hat sich in unserem Geschmack, in unseren Anschauungen geändert; vermutlich auch in den Anschauungen des Komponisten. Bei ihrem Erscheinen galt „Donna Diana" als das Produkt ziemlich fortschrittlicher Gesinnungen, Reznicek als ein Anhänger der neudeutschen Richtung. Von den Parteigenossen, die sich damals seiner annahmen, ist er seitdem unverkennbar abgerückt, und wenn wir heute rückblickend seine Oper betrachten, erscheint das nur natürlich. An der Entwicklung, die eine „Salome" gezeitigt, ist er innerlich nie beteiligt gewesen. Seine Kunst, ohne gerade volkstümlich zu sein, wendet sich an harmlos empfindende Gemüter, die von der Oper nicht nur gewaltige Erschütterungen, sondern gelegentlich auch freundliche Unterhaltung verlangen. Wenn seine „Diana" noch heute ein hübsches Beispiel solch mittleren Kunstniveaus ist, so beweist das, daß ein gut Teil gesunden musikalischen Sinnes und Könnens in ihr steckt. Reznicek hat damit das Beste gegeben, was jugendliche Frische seiner Begabung abzugewinnen vermochte.

1. 5. 1908.

IV. Nekrologe und Gedenkblätter



Giuseppe Verdi

Gestorben am 27. Januar 1901

Nun hat uns die Trauerkunde erreicht, deren Eintreffen seit beinahe einer Woche zu befürchten stand. Wir waren auf sie gefaßt, und doch, da die Nachricht kurz und kalt vor uns liegt, wie unglaublich will sie uns scheinen! Verdi, der im Geburtsjahr Richard Wagners (1813) zur Welt kam, ist alt, sehr alt geworden; aber wir hatten uns so in die Vorstellung von seiner unverwüstlichen, beinahe übernatürlichen Rüstigkeit eingelebt, daß die Gedanken sich nur schwer dem Unvermeidlichen zuwenden wollten. Und dann: Verdi gehörte nicht zu denen, die ihren Ruhm und ihre Schöpferkraft überleben; bis ins hohe Greisenalter hat er eine auf immer neuen Wegen tätige Phantasie bekundet. Ein fast noch Schaffender ist er aus unserer Mitte gerissen, ein Künstler, der zugleich der Geschichte und der Gegenwart angehörte. Wollen wir die Empfindung für das uns zugerufene memento, die ernsten Gedanken der Teilnahme Schmerz nennen, so ist der Schmerz um Verdis Tod heute ein allgemeiner. Wer sich der musikalischen Welt durch Beruf oder Neigung verbunden fühlt, hat irgendwie und irgendwann etwas durch ihn erlebt, verdankt ihm Eindrücke, die er nicht wieder losgeworden. Verdi war einer der wenigen Ganzgroßen, die zu allen gesprochen haben, und wir müssen hinzusetzen: mit ihm ist der letzte Komponist wahrhaft großen Stiles dahingegangen. Das Ende des Jahrhunderts hatte gewaltig aufgeräumt. Alle die Träger großer Namen, in deren Verehrung wir aufwuchsen, sind ins Grab gesunken; Verdi, der noch einen Blick in die neue Zeit getan hat, schließt nun die Reihe ab.

Der Augenblick, in dem wir in Gedanken an seinen Sarg treten, ist nicht der rechte, die Bedeutung des Mannes zu würdigen oder sein Leben, das aus den tiefsten Niederungen zu lichten Höhen führte, an uns vorbeiziehen zu lassen. Verdi war auch eine zu reiche Künstlernatur, als daß sein Wesen in eine Formel zu fassen wäre. Unter dem Eindruck von der Nachricht seines Hinscheidens können wir nur

das eine tun: ihm all das Unrecht abbitten, das wir ihm, zumal wir Deutschen, zugefügt haben. Weil die Entwicklung seiner Kunst, an der er so hervorragend mitgetan hat, an seinem 60 Jahre umfassenden Schaffen nicht spurlos vorübergegangen ist, teilten wir sein Leben hübsch bequem in drei Perioden ein, in denen er nacheinander der Nachahmer Donizettis und Bellinis, dann Meyerbeers, endlich Wagners gewesen sein sollte, ohne zu bemerken, wie sich seine originelle Natur immer treu blieb und nur unter veränderten Verhältnissen vom „Oberto" bis zum „Falstaff" mit immer verfeinerten, intimeren Mitteln arbeitete. Weil wir seine leidenschaftdurchtränkten Melodien durch schlechte Textübersetzungen und temperamentlosen Vortrag nur zu oft ihres musikalischen Adels entkleideten, schalten wir ihn trivial oder wohl gar noch schlimmer. Aber der Genius Verdis blieb trotz alledem siegreich. Als Hans von Bülow noch lebte, bekannte er als einer der ersten die Sünde gegen den italienischen Meister in jenem denkwürdigen Brief, der noch in aller Erinnerung ist. In immer weitere Kreise ist inzwischen die Erkenntnis gedrungen, welcher intensiven musikalischen Empfindungs- und Gestaltungskraft es bedarf, um ein Stück wie das Miserere aus dem „Troubadour" schaffen zu können. Dem ernsteren deutschen Musiker gilt bereits der „Falstaff" als der Ausblick in eine neue Zukunft des musikalischen Dramas, und die Ehrfurcht vor dem Schönheitsideal Verdis, wie es sich in seinen besten Opernsätzen und im Manzoni-Requiem enthüllt, stößt längst nicht mehr auf Widerspruch, obgleich eine gerechte und umfassende Darlegung seines Lebenswerkes bei uns bisher noch nicht einmal versucht ist.

Die Trauer um den toten Meister ist im edelsten Sinne eine Nationaltrauer. Italien verliert nicht nur seinen ruhmreichsten Künstler, sondern einen wie wenige vom ganzen Volke geliebten Mann. Zur Zeit der Einigung Italiens zum Königreich hat Verdi auch politisch eine Rolle gespielt und ist auch sonst in patriotischer Begeisterung seinen Mitbürgern ein leuchtendes Beispiel gewesen. Mit Recht erblickte das Land in dem greisen Maestro etwas wie die Verkörperung seiner nationalen Größe. Daher die Verehrung, die er allenthalben wie ein Fürst genoß. Seine edle, mildtätige Gesinnung hat dafür gesorgt, daß auch sein Andenken als Mensch ein gesegnetes bleibt. Bekanntlich hat Verdi schon bei Lebzeiten sein beträchtliches Vermögen der Errichtung und dem Unterhalt philanthropischer Anstalten bestimmt.

In unseren Landen hat man niemals Fühlung mit der Person des Meisters gehabt. Verdi ist nur flüchtig nach Deutschland (Köln) gekommen. Als er noch um den Ruhm kämpfte, war Paris das Zentrum, das alle Künstler an sich zog, und später bot sich für den nur noch selten Reisenden niemals die Veranlassung, den Norden aufzusuchen. Und doch war er auch uns ein Vertrauter, so lebendig ist seine Musik unter uns wirksam. Jahrzehntelang die unentbehrliche Kost aller Opernfreunde, gehört sie, wenigstens in den reifsten Werken, heute und voraussichtlich noch für lange Zeit zu dem wertvollsten Besitztum unserer Bühnen. Deshalb nehmen wir mit aufrichtiger Empfindung an der Trauer unseres Nachbarvolkes teil, deshalb dürfen wir sie zu unserer eigenen machen in dem Bewußtsein, daß ein ehrwürdiger Künstler, ein großer Mann von uns gegangen, an den weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus die ganze Mitwelt ein Anrecht hatte. Nur mit den Größten seiner Zeit, die als Vertreter der musikalischen Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts gelten, wird Guiseppe Verdis Namen genannt werden.

Zu Albert Lortzings hundertstem Geburtstag

In der ganzen musikalischen Welt wird heute Lortzings pietätvoll gedacht. Berlin hat besondere Ursache, das Andenken des Mannes hochzuhalten, denn er ist einer der wenigen Komponisten von Bedeutung, die aus seiner Mitte hervorgegangen sind. Hier ist der Meister der komischen Oper am 23. Oktober 1801 geboren worden; hier ist er auch, kaum fünfzig Jahre später, nach einem wenig freudvollen Leben zu Grabe getragen. Man weiß, wie kümmerlich es Lortzing ergangen ist, wie wenig Früchte des Lohnes und der Anerkennung sein Schaffen ihm zu Lebzeiten eingetragen hat. Die Nachwelt hat das, so weit möglich, auszugleichen gesucht und ihn in die Reihe der beliebtesten Meister gestellt. Es wäre falsch, aus Sympathie für die Persönlichkeit des Mannes ihn, wie es wohl zuweilen geschehen ist, unter die Großen der Tonkunst zu rechnen. Dazu berechtigt weder sein Können noch sein Wollen. Aber Lortzing bietet auch, wie er ist, so viel Liebenswürdiges, daß er gar nicht überschätzt zu werden braucht. Was ihm recht zu eigen war, harmlose Fröhlichkeit, Sinn für Melodie

und volkstümliches Empfinden, das sind um so wertvollere Gaben, als sie so beklagenswert selten geworden. Lortzing war noch nicht angekränkelt von der Scheu, sich natürlich zu geben, er sucht noch nicht angstvoll nach dem Geistreichen um seiner selbst willen. Gerade darum wirkt sein Humor so frisch; seiner künstlerischen Naivetät verdankte er seine besten Einfälle. Und wenn er größere Wirkungen erreicht als mancher tiefere und originellere Geist, so hat das noch einen anderen Grund. Bei Lortzing ist jede Wirkung zugleich eine Bühnenwirkung; seine Theaterkenntnis kam seinem Schaffen zu Hilfe, und das rein Musikalische steht oft erst an zweiter Stelle. So bildete er sich zu einer Individualität aus, die in einem, wenn auch begrenzten Gebiete Alleinherrscherin geblieben ist. Wer hat nach ihm vermocht, mit wenigen Strichen typische Figuren zu zeichnen, wie etwa den Bürgermeister van Bett oder den Schulmeister Baculus? In dieser Charakterisierungsart liegt fast etwas Geniales. Wer würde es heute wagen, mit so einfachen Mitteln seine Wirkungen anzustreben? Freilich sind auch die Zeiten andere geworden, und wir wollen das nicht einmal beklagen; aber das Gute in Lortzings Opern ist stark genug, auch jene Partien zu tragen, die uns in ihrer altmodischen Faktur heute verblaßt erscheinen. Jedenfalls lehrt die Erfahrung täglich, daß seine Werke ihren Reiz auf die Hörer noch keineswegs eingebüßt haben. Wie unendlich Weniges aus ihrer Entstehungszeit hat sich neben ihnen gleich frisch erhalten! Und dem „Waffenschmied" dem „Zaren" und „Wildschütz", ja selbst der so ungleichen „Undine" scheint vorläufig noch ein recht langes Leben beschieden zu sein. Der heutige Festtag aber möge uns in dem Entschluß bestärken, den Quell an Fröhlichkeit und Edelsinn, der aus Lortzings Werken hervorsprudelt, uns nicht verschütten zu lassen.

Hector Berlioz

Geboren zu La Côte St.-André am 11. Dezember 1803

Wie hart ist doch das Schicksal, das dem Genie zwar das Bewußtsein der Bedeutung gibt, nicht aber die Macht, sie zur Anerkennung zu bringen! Die ist, wie die Geschichte aller Künstler lehrt, mehr oder minder, zuweilen auch ganz vom Zufall der Verhältnisse abhängig. Was Eigenart hat und Lebensberechtigung, das setzt sich schließlich

wohl durch; aber wie oft erst spät, zu spät für den, dem wir es danken. Da ringt ein Mann ein halbes Jahrhundert lang mit allen Kräften seiner heißblütigen Seele und stirbt verbittert, weil er nur auf Verkennung oder Teilnahmlosigkeit stößt, weil selbst ein starker Freundeskreis im Ausland ihm nicht helfen konnte. Und doch hatte er sich nicht geirrt, als er sein Streben für des Lohnes wert hielt: jetzt, nach seinem Tode, gesteht man es willig ein. Niemand wäre wohl verwunderter als Berlioz selbst, sähe er, wie für die ganze musikalische Welt der Tag ein Ereignis geworden, der für seine Zeitgenossen so gar keine Bedeutung hatte. Es sind eben hundert Jahre dahingegangen — das ist die ewig alte Erklärung dafür. Die Zeit war gekommen, wo seine Werke für ihn sprechen konnten, wo man genötigt war, sich gegen anderes zu entrüsten, und sie ohne Voreingenommenheit hörte und wieder hörte, und nun ist es wohl leicht, das Gedächtnis des Meisters zu feiern.

In diesen Tagen wird viel Schönes und Gutes über Berlioz gesagt und geschrieben werden. Man wird ihn aufführen, sich das Bild des Menschen und Künstlers zurückrufen, und — das ist das Erfreuliche in diesem Falle — es wird etwas zurückbleiben: die allgemeine Kenntnis von des Komponisten Schaffen wird fortab eine etwas vollständigere, wohl auch intimere sein. Die bei Breitkopf & Härtel erschienene Gesamtausgabe seiner Werke, von Maleherbe und Weingartner aufs sorgfältigste revidiert, wird allein schon dafür sorgen. Sie ist ein schöner und bleibender Ausdruck der neu erwachten Liebe zu dem Meister, und es ist bedeutungsvoll, daß ein deutscher Kapellmeister mit Hand angelegt hat. War es doch Deutschland, das zuerst dem in seiner Heimat Verkannten Verständnis entgegenbrachte, und vielleicht begegnet er selbst heute noch bei uns den stärksten Sympathien. Das hängt mit der ganzen neudeutschen Bewegung zusammen und ist ein eigenes Kapitel.

Das Verlangen, ein Unrecht der Vergangenheit zu sühnen, ist gewiß berechtigt. Aber es entsteht bei diesem Anlaß auch die Frage: was ist uns Berlioz jetzt? Was gilt, unabhängig von aller Tendenz, der Schöpfer der großen Totenmesse, der „Phantastischen Symphonie", der „Verdammung Fausts", der „Harold-" und der „Romeo-Symphonie" unserem musikalischen Fühlen und Denken? Was sagt uns der Dramatiker, der den „Benvenuto Cellini" geschrieben, die „Trojaner"

und „Benedikt und Beatrice"? Der Verfasser des grundlegenden „traité d'instrumentation", der zu Lebzeiten fast nur als geistvoller Schriftsteller, als Förderer des Verständnisses der klassischen Autoren in Frankreich geschätzt wurde — was bedeutet er uns?

Durch drei Dinge ist Berlioz zum Vorkämpfer der Modernen geworden. An Stelle des Schönen, das bis dahin als das einzig berechtigte Ziel des Künstlers galt, setzte er das Wahre, Charakteristische; zwischen Musik und Poesie strebte er eine innigere Verbindung an, und im Orchester erkannte er das geeignetste Ausdrucksmittel einer neuen Kunst. Man weiß, auf wie fruchtbaren Boden seine Anregungen fielen. Berlioz ist der Begründer der Programmusik (Leitmotiv = idée fixe) und der modernen Instrumentationskunst. Der Widerspruch, den er zunächst fand, hat für uns nichts Bindendes mehr. Man warf seiner Melodie Trivialität, seinem Satz Verstöße gegen die Kunstregeln, seiner Form das Barocke vor. Dazu kam sein Hang zum Düsteren und Grausigen, der seiner Berührung mit der romantischen Schule in der Literatur entsprang, und später sein Drang nach schöpferischen Taten, der ihn immer mehr ins Maßlose und Bizarre führte.

Das alles aber würde, wie gesagt, uns nicht hindern, in ihm einen der Großen zu erkennen, ihn denen anzureihen, in deren Nähe ihn seine Sehnsucht trug. Aber seiner glänzenden Begabung für das Erfassen neuer Ideen hielt — das muß auch der ehrliche Bewunderer zugeben — nicht eine gleich große künstlerische Schöpferkraft die Wage. Berlioz war mehr der Mann der Initiative als des Erfüllens; ihm war die Mission des Täufers beschieden, der dem Messias weichen mußte. Sein Ehrgeiz fühlte sich in dieser Rolle nicht befriedigt: das war die Tragik seines Lebens.

Hier hängen Mensch und Künstler aufs engste zusammen. Seinem Musikertum fehlte das Zunftmäßige; spät, sprungweise und zum Teil auf autodidaktischem Wege erreichte er sein Ziel. War doch beim Vater, der ihn zum Studium der Medizin zwingen wollte, seine Neigung zur Tonkunst auf hartnäckigen Widerstand gestoßen. Und zu den äußeren Kämpfen traten innere, und bis ans Ende blieb seinem exzentrischen, unstäten Naturell die Befriedigung versagt. Die Liebe und die Musik bezeichnete er einst als die „Flügel der Seele". Ihm hat das Leben beide gebrochen.

In einem besonderen Berlioz-Heft, das viel des Interessanten enthält, hat die Zeitschrift „Die Musik" ein unbekanntes Jugendbild des Meisters veröffentlicht. Es zeigt bereits die Züge des reifen Mannes, nur hat der Blick noch nicht das Traurige, das den späteren Bildnissen so etwas Charakteristisches gibt. Ich möchte dies Gesicht die Melodie des Mannes nennen, wie ja die Melodie gewissermaßen das Gesicht seiner Musik ist. Ein bedeutender Kopf von persönlichster Prägung, der sofort fesselt; etwas Geniales, das den berufenen Künstler verrät, dabei Klugheit und Energie im Ausdruck; ein geistvolles, sprechendes Auge, aber ein verschlossener, sarkastischer, sinnlicher Mund. Nichts in diesem Gesicht läßt unser Gemüt mitklingen, löst eine wärmere Empfindung aus. Nach allem, was wir von Berlioz' Leben wissen, charakterisiert dieser Kopf mehr den Musiker als den Menschen.

Soviel bleibt bei alledem gewiß: der Meister, den zu feiern wir uns heute anschicken, ist eine der markantesten Erscheinungen der neueren Musikgeschichte. Die eigentümliche Mischung in ihm von Großem und Unzulänglichem macht es eigentlich unmöglich, ihn in Vergleich mit anderen zu setzen. Bekannt ist sein Einfluß auf Schumann, Liszt, Cornelius, Raff, zum Teil auch auf Richard Wagner; jetzt ist dieser Einfluß in Frankreich wie in Deutschland fast überall zu spüren. Daß Berlioz der Kunst Wagners trotzdem so antipathisch gegenüberstand, erklärt sich aus seinem Verhältnis zur Bühne leicht genug. Er, der in seinen symphonischen Werken so häufig „dramatische" Wirkungen erreicht, ist in der Oper am bedeutendsten, wenn er mehr der alten als der neuen Richtung huldigt, wenn er sich mehr im konzertierenden als im dramatischen Stil bewegt. Es wird daher auch ein vergebliches Bemühen bleiben, seine Opern einbürgern zu wollen, während er aus dem Konzertsaal nun nicht mehr verschwinden wird, dem Musiker eine unerschöpfliche Quelle der Anregung, dem Freunde geistvoller Phantastik ein Spender seltener Genüsse. Um seiner begeisterten Liebe zur Kunst, seines unerschütterlichen Ernstes, seines feurigen Idealismus willen dürfen wir Hector Berlioz hochhalten, und seine formale Meisterschaft, die ihn mit Vorliebe zu architektonischen Problemen lockt, die schillernde Beweglichkeit seines Geistes, den Witz seiner Einfälle, die tiefe Melancholie seiner Weisen muß bewundern, auch wer nicht schrankenlos und ungeteilt dem Eindruck seiner Musik sich hinzugeben, in ihr keinen Gipfel der Entwicklung anzuerkennen vermag.

Zum Gedächtnis Franz Lachners

Am 2. April 1803 ist ein deutscher Tonmeister geboren, der lange Zeit hindurch zu den bedeutenden gerechnet wurde und nun fast bis auf den Namen vergessen ist: Franz Lachner. Es wäre eine Phrase, zu sagen, daß die musikalische Welt die hundertste Wiederkehr dieses Tages in treuem Gedenken begehe. Ach nein! Die musikalische Welt hat ganz andere Dinge zu tun, als sich um den alten Lachner zu kümmern; die Musik des einst gefeierten Meisters ist gründlich beiseitegelegt. Ob ganz mit Recht, ist freilich eine andere Frage. Die Blütezeit Lachners war das zweite Drittel des neunzehnten Jahrhunderts; ihrem Empfinden hat er zwar keinen sehr persönlichen, aber einen vornehmen und gefälligen Ausdruck gegeben. Er klammerte sich an sinkende Ideale; so mußte er mit ihnen weichen: der stürmische Atem der neudeutschen Musik hat den Aufrechten hinweggefegt. Und doch ist er auch für uns noch eine interessante Persönlichkeit. Der Mann, der in der Stellung eines Münchener Generalmusikdirektors ein Machtfaktor war, mit dem alle Aufstrebenden rechnen mußten, der Jahrzehnte als der Musikpapst von ganz Süddeutschland galt, der einem Richard Wagner die Spitze bieten konnte, verdient immerhin unsere Beachtung.

Lachners Entwicklung fällt in eine idyllische Zeit, die märchenhaft weit hinter uns liegt. In dem Landstädtchen Rain am Lech der oberbayerischen Provinz Schwaben-Neuburg lebte in dürftigen Verhältnissen die Musikantenfamilie, der er entstammte. Der Vater, seines Zeichens Organist, muß ein hervorragender Pädagoge gewesen sein, denn nicht nur Franz, sondern auch seine Brüder Ignaz und Vinzenz, sein Stiefbruder Theodor und seine Schwestern Thekla und Christiane erhielten von ihm eine Erziehung, die sie zu musikalischem Ansehen brachte. Ignaz (1807—1895) war zuerst als Violinist und Organist, dann als Dirigent in Stuttgart, München, Hamburg, Stockholm und Frankfurt am Main tätig; Vinzenz entfaltete namentlich als Hofkapellmeister in Mannheim 37 Jahre hindurch eine äußerst ersprießliche Wirksamkeit; Franz, an Begabung der Stärkste, bildete sich nach dem Tode des Vaters auf eigene Hand weiter, zuerst in München, dann in Wien. Er hatte eigentlich Beamter oder Geistlicher werden sollen und zu

diesem Zwecke das Gymnasium in Neuburg bis zu seinem 16. Jahre besucht. Schon in dieser Zeit hatte er sich die Kenntnis des Klavier-, Orgel- und Cellospiels zu verschaffen gewußt. Für sein Kompositionstalent interessierte sich Professor Eisenhofer; dieser feinsinnige Ästhetiker und später Kapellmeister Ett in München waren seine ersten Lehrer in der Theorie. In Wien ging es ihm anfangs kümmerlich genug. Auf einem Flosse war er dorthin im Herbste 1822 die Donau hinuntergefahren; an Stelle des Fahrgeldes, zu dem seine Barschaft nicht ausreichte, leistete er, so wird erzählt, die Dienste eines Ruderknechtes. Der junge Musiker behielt aber den Kopf oben, und in Wien entschädigte ihn bald ein fröhliches und angeregtes Leben für alle Entbehrungen. Er fand nicht nur tüchtige Lehrer und Vorbilder, er hatte nicht nur das Glück, von Beethoven beachtet zu werden: ein geselliger Kreis gleichstrebender Kunstjünger erschloß sich ihm, wie er lebenslustiger und idealer nicht gedacht werden kann. Es war der Kreis um Franz Schubert, dem unter anderen Jünglinge wie Hüttenbrenner, Bauernfeld, Moritz von Schwind angehörten. Etwas von dem zwanglosen Leben jener Tage, dem echt wienerischen Schwärmen in Kunst und Natur, spiegelt behaglich die ganze Musik Lachners wieder.

Die Wiener Zeit aber war für Lachner auch arbeitsreich und voll künstlerischer Erlebnisse. Hoforganist Sechter und Abt Stadler nahmen sich seiner an; bei ihnen vollendete er seine kompositionstechnischen Studien. Bald nach seiner Ankunft hatte er die Stellung als Organist an der protestantischen Kirche erhalten. 1826 engagierte ihn Duport, der artistische Leiter des noch unter Barbajas Direktion stehenden Kärntnertor-Theaters, als Vizekapellmeister. In diesem Amte bot sich Lachner, der an der Spitze von Privatorchestern seine Fähigkeit zum Dirigieren schon erprobt hatte, Gelegenheit, die Erfahrungen und das Vorbild des trefflichen J. Weigl (des Komponisten der einst so viel gegebenen „Schweizerfamilie") zu nützen. Zwei Jahre später wurde er zum ersten Kapellmeister der Oper ernannt. In diese Zeit fällt die Komposition eines Oratoriums „Moses", einer Kantate „Die vier Menschenalter", mehrerer Symphonien und Kammermusikwerke. Für Pest schrieb Lachner die Oper „Die Bürgschaft". Da ihm aber, obwohl sein Ansehen von Jahr zu Jahr wuchs, die Stellung eines Hofkapellmeisters in Wien versagt blieb, folgte er 1834 einem Rufe nach Mannheim an das dortige Hoftheater. Auf der Reise nach seinem

neuen Wirkungsorte berührte er München, und hier entschied sich sein Schicksal. Die D-moll-Symphonie, die er zur Aufführung brachte, hatte einen so durchschlagenden Erfolg beim Publikum und in den maßgebenden Kreisen, daß man sich beeilte, den Komponisten für den freigewordenen Kapellmeisterposten am Nationaltheater und an der Hofkirche zu gewinnen. Lachner war bis 1836 in Mannheim gebunden; dann trat er die glänzende Stellung in München an. In ihr verblieb er dreißig Jahre hindurch und erfreute sich als Dirigent der Oper wie der unter ihm emporblühenden Odeonskonzerte ganz ungewöhnlicher Erfolge. Im Jahre 1852, als er gelegentlich eines Besuches in Wien enthusiastisch gefeiert wurde, erfolgte, um ihn dauernd an München zu fesseln, seine Ernennung zum Generalmusikdirektor.

Schon in seiner Wiener Zeit war Lachner als Komponist sehr schnell bekannt und beliebt geworden. Er schuf leicht und viel. In allen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik hat er sich versucht und nahezu dreihundert Kompositionen veröffentlicht. Er zeigt sich darin als eine vorwiegend heitere Natur. Im Anschluß an die Wiener Schule strebte er vor allem nach festgefügter, melodischer Erfindung und Klarheit der Form. Im besonderen ist der Großmeister des deutschen Liedes auf sein Schaffen von deutlich erkennbarem Einfluß gewesen. Wie Schubert schrieb auch Lachner unzählige Lieder. Diese einst viel verbreiteten Gesänge, ferner seine Serenaden für vier und fünf Celli, die ihn zuerst populär machten, seine Symphonien, Kantaten und Opern sind für uns mit der gesamten Kultur jener Epoche versunken. Historisch wichtiger ist die spätere Zeit, in der Lachner eine dominierende Stellung in München einnahm. Es bleibt eines seiner unbestreitbaren Verdienste, daß er für die Wiener Heroen der Tonkunst so nachhaltig eingetreten ist. Er war für Süddeutschland der begeisterte Vermittler der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens, ihm ist zum nicht geringen Teil die Aufrechterhaltung der Tradition zu verdanken. Des weiteren war Lachner der Mann, der das Münchener Orchester auf die seitdem behauptete Höhe erhob. Trat er einer neuen, ihm verhaßten Kunstrichtung einerseits feindlich entgegen, ja hemmte er sie zeitweise nicht unbeträchtlich, so darf doch nicht vergessen werden, daß er, ein ausgezeichneter und gewissenhafter Kapellmeister, dieser Richtung mit dem Orchester das gefügigste Werkzeug übermittelt hat. Kein Wunder, daß der alte Stamm der Musiker zu ihm hielt, daß

die Kapelle an ihrem Dirigenten hing, der noch den Ausklang einer großen Zeit miterlebt, der selbst noch zu den Füßen Beethovens gesessen hatte.

Trotz seiner umfassenden Berufstätigkeit fand Lachner auch in München die Muße, noch lange schöpferisch tätig zu sein. Außer einer stattlichen Reihe kleiner Kompositionen entstanden kirchliche und symphonische Werke und die Opern „Alidia" (1839), „Catarina Cornaro" (1841) und „Benvenuto Cellini" (1849). In diese Alterszeit fallen auch Lachners wertvollste Schöpfungen, die sieben Orchestersuiten, die noch lange zu den Lieblingen des Publikums gehörten. Hier zeigt er sich als ein Meister der polyphonen Satzkunst, hier hat er die Formen der vorhaydnschen Epoche, der Bach-Händelschen Instrumentalmusik mit neuem, anmutigem Geiste erfüllt. Vielleicht ist die in D-moll mit dem allbekannten Marsche sogar bestimmt, sich dauernd zu erhalten, so frisch und erfreulich wirkt noch heute ihr Inhalt.

Nur widerwillig machte Lachner einer Generation Platz, mit der er nicht zu sympathisieren, die er aber auch nicht zu besiegen vermochte. Verbittert zog er sich 1865 zurück, wurde 1868 definitiv pensioniert, lebte aber noch bis 1890 († 20. Januar in München). Wir haben uns nur zu sehr gewöhnt, ihn mit den Augen seiner Gegner zu betrachten, ihn im Lichte einer Periode schwerer Kämpfe zu sehen, die ihm gegenüber unmöglich objektiv bleiben konnte. Dem Haß und Spott der Wagnerianer war er ein notwendiges Opfer, und ganz besonders hat Bülows geistreiche polemische Art seinem Andenken geschadet. Man kann diese Polemik verstehen, denn Bülow, der damals den Kampf für das Wagnertum in München übernommen hatte, sah sich Lachner gegenüber in die Stellung eines persönlichen Gegners gedrängt, und an Animosität fehlte es wohl auf beiden Seiten nicht.

Heute, wo der Kampf längst ausgetobt hat, dürfen, ja müssen wir auch der sympathischen Züge in Lachners Bilde gedenken. Es gereicht dem älteren Meister zur Ehre, daß er aus seiner Gesinnung kein Hehl gemacht, daß er nicht paktiert, sich nicht zu Konzessionen verstanden hat. Es lag in Lachners Art, wo es sich um seine künstlerischen Überzeugungen handelte, etwas Derbes, Unbeugsames, das an seinen Gesinnungsgenossen Heinrich Marschner und dessen Verhalten in Hannover erinnert. Darüber hinaus berührt die Frische und Gesundheit seines menschlichen wie musikalischen Wesens ungemein anheimelnd,

und getrost dürften wir etwas von seinem Geiste in unser Musikleben wieder aufnehmen, das nur zu sehr nach der entgegengesetzten Seite gravitiert. Im besonderen ist es die Frage, ob nicht der Dirigent Lachner mit seiner ruhigen Sachlichkeit einer durch Virtuosentum und Subjektivismus häufig gefährdeten Zeit ein ersprießliches Vorbild wäre. Hat doch sein schärfster Widersacher, Hans v. Bülow, auch unseren Meister gewissermaßen rehabilitiert, indem er gegen das Ende seines Lebens, von extremen Anschauungen mehr und mehr sich abwendend, durch Lehre und Beispiel, vor allem durch seine unvergleichliche Interpretationskunst vermittelnd zu wirken suchte. Lachners Musik wieder zu beleben, würde kaum gelingen. Die Ausgrabungen einer Suite oder einer Oper, etwa der „Catarina Cornaro", sind belanglose Experimente. Faßt man ihn jedoch als den typischen Vertreter gesunden, natürlichen und auf zunftmäßige Meisterschaft gegründeten Musikertums auf, so kann sein Geist nicht nur wieder lebendig werden, sondern sogar von recht heilsamer Wirkung sein. Ihn in diesem Sinne zu Ehren bringen, hieße wohl das Andenken des Mannes am schönsten bewahren.

Johann Strauß

Gestorben am 3. Juni 1899

Mit Johann Strauß dem Jüngeren ist wieder ein großer Meister der Tonkunst aus dem Leben geschieden. Es ist gewaltig einsam auf der Höhe des musikalischen Parnasses geworden; all jene Männer, in denen die vorige Generation noch eine wirklich populäre Verkörperung moderner Musik erkennen durfte, sie sind einer nach dem anderen dahingegangen, und das kommende Jahrhundert wird erst neue Namen von solchem Klange zu prägen haben. Wir dürfen Johann Strauß getrost zu den großen Meistern rechnen, wenn auch das Gebiet, auf dem er Weltruhm gewann, ein begrenztes war und zu den sogenannten „niederen" gehörte. Eine freie Beherrschung der Kunstmittel, eine leichte, geniale Produktivität und eine eigene Persönlichkeit — das waren die sicheren Zeichen seiner Meisterschaft. Die Kunde von seinem Ableben wird weithin schmerzlicher berühren als das Erlöschen so mancher stolzeren Größe, denn Strauß hat sich die Liebe der ganzen Musikwelt gewonnen. Im besonderen seinen Wienern,

aus deren Herzen heraus er so ganz empfand, war er ein unermüdlicher Freudenbringer, und der Gedanke, diesen Lebendigsten nicht mehr lebend zu wissen, drängt sich nur schwer dem Bewußtsein auf. Noch im vorigen Jahre schenkte uns der Dreiundsiebzigjährige ein neues Werk, das manche liebenswürdige Züge enthielt; unlängst wurden wir durch die Wiederaufnahme seiner „Fledermaus“ und seines „Waldmeisters“ an seine Schöpferkraft erinnert, und der Tod hat ihn, wie es heißt, noch über der Arbeit an einem Ballet „Aschenbrödel“ überrascht. So war er rüstig schaffend bis zuletzt, und kaum war ein Altern an ihm wahrzunehmen.

Es ist einerseits nicht schwer, das Künstlertum des Meisters zu charakterisieren, weil in jedem Musikfreunde das Bewußtsein davon lebt; andererseits ist es nicht leicht. An dem Umstand, daß es die Tanzform war, in der Strauß Unvergängliches geleistet hat (denn auch in seinen Operetten wirkt er im Grunde als Tanzkomponist), nimmt längst kein Verständiger mehr Anstoß. Man kann in jeder Form, auch in der kleinsten, Vollendetes schaffen, und jeder Versuch, Strauß nachzuahmen, würde zeigen, wie schwer es ist, gerade im Tanzrhythmus sich originell und bedeutend zu geben, weil hier Mangel an Erfindung nicht verdeckt werden kann. Worin aber die eigentümliche Bedeutung der Straußschen Tanz- und Operettenmusik beruht, das auseinanderzusetzen, bedürfte eines weiteren Raumes.

Eine auch nur kurze Analyse der künstlerischen Persönlichkeit hätte Johann Strauß zunächst als glänzendsten Vertreter der Wiener Tanzmusik zu würdigen, wie sie von Lanner begründet und von Johann Strauß senior weitergebildet worden war. Sie hätte im Anschluß daran zu untersuchen, inwieweit sich volkstümliche Elemente (deutsche und ungarische) in seiner Musik vorfinden, und inwiefern er einer historischen Entwicklung des Volkstümlichen in der Musik dienstbar gewesen ist.

Der Tanz nahm im neunzehnten Jahrhundert nicht nur anderen Charakter und neue Formen an, sondern erhielt gegen früher eine völlig veränderte musikalische Tendenz. Bis dahin hatte er auf der Bühne, im Salon wie auf dem Tanzboden praktischen Zwecken gedient, war den Bewegungen der Tanzenden Anregung und Begleiter gewesen; jetzt wurde der Tanz eine selbständige Musikform: er wurde konzertfähig.

Das achtzehnte Jahrhundert bietet einzig mit der Aufnahme des

Menuetts in die Symphonie etwas Analoges. Zwar die Wiener Tanzkomponisten arbeiteten auch später zunächst für den Bedarf, und wenn Lanner, in dessen Orchester Strauß Vater, bevor er sich selbständig machte, mitwirkte, seinen Stellvertreter im Verhinderungsfalle mit den Worten „Schau, daß dir was einfallt!" zum Komponieren aufforderte, so handelte es sich wohl um ein wirkliches Tanzvergnügen. Aber die so entstandenen Walzer, Polkas, Märsche und Quadrillen wurden gern auch in Biergärten gehört und bald auch an anderen öffentlichen Vergnügungsstätten, und je mehr sie durch den Reiz ihrer Rhythmen und Melodien wirkten, durch ihr frisches, lebensprühendes Wesen und durch eine neue Art der Orchestrierung, die sich aus der Zusammensetzung der Tanzkapellen ergab, desto höher stieg das Gefallen an solcher Unterhaltungsmusik. Im besonderen wurde nun der Walzer von den Wiener Meistern als Konzertstück behandelt. Er erhält eine bestimmte, mehrgliedrige Form, seine fünf Teile werden thematisch in Gegensätze gebracht und wie die Sätze einer Symphonie durch die Beziehungen ihrer Tonarten untereinander verbunden. Am meisten bezeichnend aber für die Loslösung des Tanzes von seiner ursprünglichen Bestimmung ist die Umkleidung mit einer oft längeren Einleitung und einer Coda, von denen namentlich die erste frei gestaltet wird. Das Vorbild hatte Weber mit seiner „Aufforderung" gegeben, während Schubert, an dessen Einflüsse sonst auch zu denken ist, in seinen deutschen Tänzen und Ländlern noch ohne weiteres mit dem Tanzrhythmus einsetzt. Durch den Vorgang der Romantiker drang endlich noch ein anderes Element in die Tanzmusik ein: das poetisierende.

Programmatische Ideen liegen den Tanzdichtungen der Neueren nicht selten zugrunde, und zum mindesten deutet die Wahl der Titel darauf hin, daß man sich solcher Neigungen bewußt ist. Lanner und Strauß sind die beiden Meister, die der modernen Tanzmusik auf solche Weise den Weg gewiesen haben. Da beide mit ganzer Seele im Wienertum wurzeln, so brachten sie zugleich ihre nationale Eigenart zu bleibender Geltung. Der Wiener Walzer eroberte sich im Fluge die ganze Welt. Die verschiedenen nationalen Tänze, die bis dahin sich in ihren Ländern erhalten hatten, starben mehr und mehr aus, und man darf sagen, daß es heute der wienerische Typus ist, der die gesamte Tanzmusik der kultivierten Völker beherrscht, zumal er durch seine Verwendung in der Operette seine Einflußsphäre noch beträchtlich

erweitert hat. Johann Strauß der Ältere war nicht der einzige, aber vielleicht der stärkste Förderer dieser Richtung, und nur der hellere Glanz, den das Genie seines gleichnamigen Sohnes ausstrahlte, vermochte den seines Namens zu verdunkeln.

Es wäre nun darzulegen, welche Stellung der jüngere Strauß auf dem Gebiete der Operette einnimmt; wie er einerseits an die Traditionen des alten Wiener Singspiels und der Lokalposse anknüpft, andererseits den Anregungen seiner französischen Vorbilder Offenbach und Lecocq folgt, um schließlich, wie vor ihm Suppé durch die Verschmelzung italienischer und deutscher Elemente, zu einem eigenen spezifischen Operettenstil zu gelangen. Es ist übrigens merkwürdig, daß gerade die Straußschen Operetten etwas außerhalb der neueren Wiener Schule stehen und nicht in dem gleichen Maße wie Suppé und Millöcker nachgeahmt worden sind. Endlich wäre festzustellen, welche Verdienste sich Johann Strauß um die Orchestertechnik erworben hat, sowohl nach Seiten der Instrumentierung als auch nach der des Orchesterspiels. Denn seine Kapelle, mit der er weite Reisen unternahm, wirkte vorbildlich auf die Tanzorchester aller Großstädte. Die Bedeutung des genialen Wiener Meisters auf diesen Gebieten ist von allen großen Zeitgenossen anerkannt worden. Man lese Richard Wagners Bemerkungen über ihn, erinnere sich, wie viel Freundschaft und Hochachtung Johannes Brahms für ihn empfand, und denke an die Begeisterung, mit der Hans v. Bülow einen Straußschen Walzer hörte und spielen ließ.

Strauß entstammte also einer echten Musikantenfamilie. Selbst ein flotter Violinspieler, ist er gleichsam im Orchester groß geworden, und das Handwerksmäßige seiner Kunst war ihm von früh auf geläufig. Er war aber auch ein Sohn des Volkes, und so war auch sein Empfinden von Kindheit an mit dem Volkstümlichen verwachsen. Sein Großvater war der Besitzer des Bierhauses „Zum guten Hirten" in der Leopoldstadt. Hier wurde der Vater unseres Meisters 1804 in kümmerlichen Verhältnissen geboren. Johann Strauß der Ältere zog von seinem 14. Jahre ab als Musikant umher und spielte in den Schänken zum Tanz auf, bis Lanner den talentvollen und unternehmungslustigen jungen Mann in sein Quartett und in das Orchester, das sich daraus entwickelte, aufnahm. Schon 1825 übernahm er mit einem eigenen Orchester die Tanzmusik im „Rothen Igel", der späteren berühmt gewordenen Stammkneipe von Johannes Brahms. Er verstand

es, seine Musikerschar immer mehr zu vergrößern und immer tüchtiger zu machen, so daß ihr Ruf bis ins Ausland drang. Der älteste Sohn, unser am 25. Oktober 1825 zu Wien geborener Johann, trat in die Fußtapfen seines Vaters, kultivierte zunächst ausschließlich die Tanzmusik und gründete 1844 seinerseits ein Orchester. Nach dem Tode des Vaters (1849) übernahm er dessen Kapelle, mit der er Konzertreisen nach Petersburg, Berlin, Paris, London und Amerika unternahm, überall die musikalische Welt durch den feurigen Vortrag seiner Wiener Weisen faszinierend. Wer ihn gesehen hat, wie er, der kleine quecksilbern bewegliche Mann, fast tanzend an der Spitze seiner Musiker stand, bald mitspielend, bald mit dem Violinbogen dirigierend, wird den Anblick nicht vergessen. Ein unwiderstehliches rhythmisches Leben ging von ihm aus und übertrug sich auf Hörer wie Spieler. 1863 trat Johann Strauß seine Kapelle an seine beiden Brüder Joseph und Eduard ab, von denen ihn nur der jüngste, der bekannte Wiener Hofballmusikdirektor Eduard Strauß, überlebt hat.

Von 1871 ab wandte sich Strauß, der nun ganz seinem produktiven Schaffen lebte, der Bühne zu und wurde dadurch mit einem Schlage ein Komponist von weit vielseitigerer und anerkannterer Bedeutung. Seinem ersten dramatischen Werke „Indigo“ folgte 1873 der „Karneval in Rom“, 1874 die „Fledermaus“, 1875 „Cagliostro“, 1877 „Prinz Methusalem“, 1878 „Blindekuh“, 1880 „Das Spitzentuch der Königin“, 1881 „Der lustige Krieg“, 1883 „Eine Nacht in Venedig“, 1885 „Der Zigeunerbaron“, 1887 „Simplicius“, 1892 „Ritter Pasman“, 1895 „Waldmeister“, und 1898 „Die Göttin der Vernunft“. „Simplicius“ und „Ritter Pasman“ sind nicht gerade glückliche Versuche des Meisters, sich dem Genre der Oper zu nähern. Das Musikalisch-Übermütigste bietet wohl die Partitur des „Lustigen Krieges“, das am reichsten und bedeutsamsten Gestaltete die des „Zigeunerbarons“. Alle seine Bühnenwerke werden aber an Unmittelbarkeit der Wirkung wie an Reiz und Genialität der Erfindung geschlagen durch die „Fledermaus“, die ihrem Schöpfer denn auch die größte Popularität erobert hat. Wie unter seinen zahlreichen Walzern, von denen nur „Künstlerleben“, „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und „Wiener Blut“ genannt seien, die „Schöne blaue Donau“ mit Recht die erste Stelle einnimmt (Hanslick nennt sie eine zweite österreichische Volkshymne), so wird auf dem Gebiet der Operette Johann Strauß vor allem als

Komponist der „Fledermaus“ weiterleben. Unter seinen Instrumental-kompositionen sei übrigens noch eines genialen Orchesterscherzes gedacht, des „Perpetuum mobile“, mit dem er anläßlich seines Jubiläums die Welt überraschte.

Die Erfolge seiner Werke verschafften dem Meister auch materiell ein glänzendes Dasein. Der von Natur Sorglose hat es verstanden seiner von Herzen froh zu werden; er war bei aller Arbeitsamkeit ein heiterer, genußkräftiger Mensch. Aber weder Ruhm noch Glück vermochten sein unbefangenes, fast kindliches Künstlergemüt zu verderben, und sein offenes, liebenswürdiges Wesen gewann ihm die Zuneigung all derer, die ihm nahestanden. Nun ist er mitten aus der Arbeit gerissen, aber sein Leben liegt als ein vollendetes Ganzes da. Heute legt die dankbare Mitwelt Kränze an seinem Sarge nieder; die Geschichte wird ihm einen Kranz winden, der unverwelklich ist.

Arthur Sullivan

Gestorben am 22. November 1900

Im vergangenen Frühjahr, als der „Mikado“ zum ersten Male im Königlichen Opernhause in Szene ging, hatten wir noch die Freude, den Schöpfer der lustigen Burleske am Pulte sein Werk leiten zu sehen, und nun kommt unerwartet aus London die Kunde von seinem Tode! Sullivan war von den Musikern Englands der populärste, der einzige, der in Deutschland recht bekanntgeworden ist. Die Opern Stanforts haben zwar in Hannover und Hamburg ihre Erstaufführungen erlebt, der Name Mackenzies ist des öfteren zu uns gedrungen; eine Vorstellung von englischer Musik aber hat weiteren Kreisen nur Sullivan gegeben. Eine Vorstellung von seinem eigensten Wesen, kann man nicht einmal hinzufügen. Was ihn beliebt machte, zwei oder drei seiner vielen Operetten, das zeigt doch nur eine Seite seiner Individualität; Sullivan war aber auch als ernster Komponist fruchtbar und nicht ohne Bedeutung. Er hat neben dem dramatischen Gebiet die Kammermusik und Symphonie gepflegt, vor allem aber das Oratorium und die Kantate. Eine große Formgewandtheit und tüchtiges Können waren ihm eigen; in Stil und Melodik verleugnet sich nicht der Schüler deutscher Meister. Seine „Goldene Legende“ und die große

Oper „Ivanhoe" vermochten jedoch in Deutschland nicht durchzudringen, und für die Geschichte wird er wohl schließlich doch der Komponist des „Mikado" bleiben, dessen internationaler Erfolg fast ohnegleichen in der neueren Theatergeschichte dasteht.

Sullivan ist 58 Jahre alt geworden. Am 13. Mai 1842 wurde er in London geboren, wo er den ersten Musikunterricht auf der Royal Academy erhielt. Später (1858—1861) besuchte er das Leipziger Konservatorium und wurde bereits 1865 als Nachfolger Bennets in seine Vaterstadt berufen. Hier ist er in verschiedenen angesehenen Stellungen tätig gewesen, hat hohe Würden und Ämter bekleidet, hauptsächlich jedoch seinem eigenen Schaffen gelebt. Sein Ruf als Tonsetzer war in England bald begründet; die für amerikanische und englische Operettenbühnen geschaffenen leichten Werke wurden für ihn die Quelle reicher Einnahmen. Dadurch, daß er sie mit Elementen der nationalen Sing- und Tanzweisen durchflocht, verschaffte er ihnen eine ungemeine Popularität.

Sullivan stammte aus gutem Hause und war nicht nur ein intelligenter Musiker, sondern ein allseitig feingebildeter Mensch. Sein weltmännisches Wesen, seine gewinnende Liebenswürdigkeit machten ihn in den höchsten Kreisen Londons sehr beliebt. Die Königin Victoria erhob ihn in den Ritterstand und nahm persönlichen Anteil an seinem Wirken, und zu dem preußischen Hofe hatte er infolgedessen gleichfalls nahe Beziehungen. Kurz, Sir Arthur war eine sympathische Erscheinung. Und da sein künstlerischer Ehrgeiz ihn nie über die Grenzen seines Könnens hinaushob, werden die gelegentlichen Besuche, die er unserer Hauptstadt abstattete, in freundlicher Erinnerung bleiben. England, an produktiven Musikern nicht eben reich, verliert in ihm ein liebenswürdiges und feinsinniges Talent, einen Mann, der seinem Lande Ehre gemacht hat.

Eduard Lassen

Gestorben am 15. Januar 1904

Generalmusikdirektor Dr. Eduard Lassen ist nach längerem Leiden in Weimar gestorben. Die Kunde kam unerwartet, denn die Öffentlichkeit hörte nicht viel mehr von dem Mann, der einige Zeit hindurch

eine so wichtige und einflußreiche Stellung eingenommen hat. Lassen ist fast 74 Jahre alt geworden (geboren 13. April 1830 in Kopenhagen); er gehörte einer Generation von Musikern an, die noch den Streit um die „Zukunftsmusik" mitgefochten haben. Er stand mit Rat und Tat zur Fortschrittspartei, obwohl sein eigenes Wesen ihn viel mehr auf die andere Seite wies. Eine merkwürdige Kompromißnatur, kämpfte er mit Begeisterung für das Neue und schuf doch in seiner eigenen Musik das Beste, wo er harmlos den Idealen seiner Jugend nachging. Lassen wurde in Weimar der Nachfolger Franz Liszts, der ihn schon 1858 an seine Seite berufen hatte, und wirkte hier als Wagnerdirigent, als Kapellmeister und Lehrer im Sinne der neudeutschen Richtung und ihrer Meister; populär aber wurde er durch seine Lieder, die, mit einem leisen Stich ins Sentimentale, eine weiche, liebenswürdige, mehr dem Volkstümlichen als dem künstlerisch Komplizierten zugewandte Natur offenbaren. In beiden Eigenschaften, als Dirigent und als Komponist, wußte er sich in Ansehen zu erhalten, bis die jüngsten Ereignisse über ihn hinfortgingen und seine Pensionierung im Jahre 1895 keine allzu empfindliche Lücke hinterließ. Die Universität Jena hatte ihn zu ihrem Ehrendoktor ernannt; auch sonst fehlte es ihm nicht an Auszeichnungen und Anerkennung. Von seinen größeren Kompositionen ist die vielverbreitete Musik von Goethes „Faust" als wertvoll herhorzuheben. Sie zeigt jene Liebenswürdigkeit und Vornehmheit, die überhaupt das Künstlertum wie die Persönlichkeit Lassens charakterisierten. Gehörte er auch nicht zu den führenden Geistern, so hat Eduard Lassen in dem Musikleben der letzten fünfzig Jahre immerhin eine Rolle gespielt, die ihm ein ehrenvolles Andenken in der Geschichte sichert.

Julius Stockhausen

Gestorben am 22. August 1906

Der Altmeister deutscher Gesangskunst ist in Frankfurt am Main achtzig Jahre alt gestorben. Achtzig Jahre! Welche lange Spanne Zeit — und doch wie kurz für den, der sie wahrhaft durchlebt hat! Was ist nicht alles geschehen seit 1826, wo Stockhausen in Kolmar das Licht der Welt erblickte; gewaltige Umwandlungen haben sich auf

musikalischem Gebiete vollzogen, Umwandlungen, die zum Teil auch auf sein Wirken zurückzuführen sind. Ihm war es vorbehalten, das Leid recht eigentlich erst konzertfähig zu machen, es den Händen der Dilettanten zu entreißen und ihm eine höhere künstlerische Behandlung zuteil werden zu lassen. In seinem Munde gewannen Schubert, Schumann und Brahms ihr dauernd Leben. Aber nicht darin allein lag seine Bedeutung. Nicht minder vorbildlich wirkte sein Oratorienstil, und selbst auf den Bühnengesang war er, vornehmlich durch seine Sprachbehandlung, von unschätzbarem Einflusse. Und das alles vollbrachte er nicht kraft einzelner Fähigkeiten und Fertigkeiten, sondern weil er in seiner Totalität eine eminent künstlerische Natur war. Ein Meister seiner Kunst im wahrsten Sinne des Wortes, von universeller musikalischer und literarischer Bildung; trotz seines streitbaren Temperamentes, das ihn nie die Fehde, wo sie sich bot, scheuen ließ, allen Großen seiner Zeit kameradschaftlich verbunden; mit seiner faszinierenden Persönlichkeit der verwöhnte Liebling des Publikums — so blickte Julius Stockhausen auf ein Leben zurück, das wie wenige von der Poesie des Sängertums umstrahlt war. Als er einst vor vielen Jahren Berlin verließ, rief er: „Es lebe die Schulmeisterei!" Der ist er noch lange treu geblieben, in seiner Lebenskraft und geistigen Rüstigkeit an seinen großen Lehrer Manuel Garcia gemahnend. Gern lieh er Aufstrebenden seinen Rat, und aus dem Rollstuhl, an den schweres Leiden ihn fesselte, tönte noch zuweilen die Stimme, deren schlanker, edler Ton und unbeschreiblicher, von innen beseelter Klangzauber allen, die ihn je gehört haben, unvergeßlich ist. Da lebte wohl manch ehrwürdige Tradition auf, manch Zeugnis einer Zeit, die mit Stockhausen für immer dahingeschwunden. An seinem 80. Geburtstage drang noch vor kurzem in die Stille seines Altersheims viel Offizielles aus allen Landen und manch Intimes. Was fragt ein Achtzigjähriger danach, der die Aufrichtigkeiten dieser Welt schätzen gelernt hat! Ihn konnten wir nicht ehren, nur uns, indem wir seiner gedachten. Ihr Freunde seiner Kunst, die ihr ihn gekannt habt und die Erinnerung daran in dankbarem Herzen tragt, wir wollen es uns gestehen: es hat viele große Sänger gegeben, aber nur einen Stockhausen.

Es ist ein kleines Lied, das er uns immer so gern gesungen; dess' Titel will mir nicht aus dem Sinn. Er umschließt das stolze Wort, das nur Helden und Sänger dem Leiden, dem Tod, der Ver-

gänglichkeit entgegenzusetzen haben: das Wort „Unüberwindlich". Dies Trost- und Trotzwort hat mit leiser Hand die Geschichte dem Meister an die Tür geschrieben.

Max Bruch

Zu des Meisters 70. Geburtstag

Die um ihn standen — die Brahms, Clara Schumann, Julius Stockhausen, Joachim — sie sind nun alle dahingegangen, aber ihrer müssen wir unwillkürlich gedenken, wenn wir dem Siebzigjährigen unsere Glückwünsche bringen und uns dabei seiner Bedeutung aufs neue bewußt werden. Wir haben es hier nicht mit Herrn Professor Dr. Bruch, Vorsitzenden des Musikalischen Senats der Königlichen Akademie der Künste usw. zu tun, sondern mit Max Bruch, dem Tondichter, dessen Name ins Volk gedrungen ist. Als solcher bedeutet er zwar kein Programm für sich, aber bildet, der nun fast allein noch Überlebende, ein Glied jenes Kreises, der einst ein abgeschlossenes Ganzes im musikalischen Deutschland war.

Es ist mir immer als charakteristisch für Bruch erschienen, daß er im Goetheschen Sinne die musikalische Poesie zu „kommandieren" vermochte. Unter so vielen, die sich ihr Können erarbeitet haben, unter den Experimentatoren und geistreichen Köpfen, die schließlich „auch" zu komponieren verstehen, ist er einer der wenigen geborenen Komponisten, ein echter Musikant in des Wortes edelster Bedeutung. Schöpft er nicht stets aus dem Tiefsten, so hat er doch stets aus dem Vollen geschöpft; sein Schaffen war immer ein natürlicher Akt. Er muß es sich gefallen lassen, daß eine neue Zeit ihn kritisch betrachtet und sein Wesen nach ihrem Empfinden mißt. Daß aber, ganz abgesehen von der jeweiligen Bedeutung des Inhaltes, seine Werke in formaler wie überhaupt in kompositionstechnischer Beziehung eine seltene Meisterschaft aufweisen, das sollten auch die nicht übersehen, die im übrigen ganz anders gearteten künstlerischen Idealen nachgehen.

Bruch war ein Schüler Hillers, eines der treuesten Hüter der klassischen Traditionen; er wurde ein Anhänger von Johannes Brahms und seiner Freunde und blieb, obwohl selber auf dem Gebiete der Oper kein Fremdling, zeitlebens dem Wagnertum gleich

abhold wie den Tendenzen der sogenannten neudeutschen, von Liszt ausgehenden Richtung. Mit der einer starken Überzeugung entstammenden Konsequenz hat er seinen Standpunkt gewahrt. Je schneller sich das musikalische Gewissen der Zeit weitete und neuen Anschauungen Raum gewährte, desto mehr mußte sich ihr Verhältnis zu Bruchs Werken, die Jahrzehnte hindurch eine hervorragende Stellung im Konzertwesen eingenommen hatten, verschieben. Aber es ist noch sehr die Frage, ob ihnen damit ihr endgültiger Platz angewiesen ist. Wer seinem Volke den „Frithjof", den „Odysseus", die drei Violinkonzerte geschenkt hat, darf jedenfalls das Recht für sich in Anspruch nehmen, sich vom Geschmack anderer unabhängig zu fühlen. Das hat denn Bruch auch in erfrischendster Weise getan und aus seinem Herzen nie eine Mördergrube gemacht. Und er, dem gelegentlich manch kräftig Wörtlein gegen die Kritik entschlüfte, und der andere Größen so tapfer negieren konnte, ist dadurch eher mehr als weniger eine liebenswerte Persönlichkeit geworden. Denn das war sein Recht als Schaffender.

Man muß die historischen Verdienste von den bleibenden unterscheiden. Von einer gewissen Stufe ab können freilich die einen zu den anderen werden. Das Vorhandensein der eben aufgezählten Werke allein bedeutet nichts weniger, als daß Bruch den Männergesang in Deutschland veredelt und auf eine höhere Basis gehoben, daß er entscheidend in die Gestaltung des modernen Oratoriums eingegriffen und die Form des Violinkonzertes als einziger neben Brahms, und vor diesem, wieder mit lebendigem Gehalte gefüllt hat. Ihm das an einem solchen Tage bestätigen zu dürfen, gehört sicherlich zu den schönsten Vorrechten des Chronisten. Man sehe nur, mit welcher Freude und welchem Erfolge die Geiger immer wieder zu diesen Konzerten greifen, man beobachte die Wirkungen seiner besten Oratorienstücke auf eine empfängliche Zuhörerschaft, und man wird begreifen, daß sich der Schöpfer dieser Dinge nicht um die Zukunft zu sorgen hat.

Auf eine Zeit, die wie die unsrige in Dissonanzen zu schwelgen sich gewöhnt hat, kann natürlich die Bruchsche Musik schärfere Reize nicht ausüben, so wenig wie ihre klare Formensprache den zu mystischem Dunkel und komplizierten Verhältnissen hinneigenden Geist zu interessieren vermag. Aber Wohlklang und formelle Klarheit sind doch nur Attribute, die noch keineswegs das Wesen dieser Musik ausmachen. Wie stark

ist beispielsweise in ihr der volkstümliche Zug, der sich vor allem in der Melodik ausprägt. Und diese Melodie, wo sie einen höheren Schwung nimmt, ist sie nicht oft von einem edlen, romantischen Pathos erfüllt? „Oder weilst du noch auf dem Meere, zu Sternen hebend dein leuchtendes Haupt" aus dem Odysseus und viele andere Stellen (das Adagio des ersten Violinkonzertes) könnten für das, was ich meine, herangezogen werden. Bruchs bilderische Kraft offenbaren am überzeugendsten die großen Chorsätze seiner Oratorien, die nicht selten durch die Tonmalerei des begleitenden Orchesters ihre eigenste Charakteristik erhalten. Unter den Dramatikern und Lyrikern der Gegenwart ist Bruch der einzige Epiker größeren Stils. Das Nordische, Bardenhafte lag ihm besonders, doch auch die weicheren, helleren Farben des Südens weiß er zu schildern. Ein Einschlag schottischer Nationalmusik ist mehr äußerlicher Art und wohl auf zufällige Beziehungen zurückzuführen. Als echter Deutscher aber bewährte sich Bruch in seiner Liebe zur Natur und in der Fähigkeit, aus ihr künstlerische Anregung und Stimmungen zu gewinnen. Ein Stück wie der „Waldpsalm" liefert ein schönes und bekanntes Beispiel. Das Zeichen endlich für die musikalische Fruchtbarkeit seines Genius erblicke ich nicht in der Anzahl der veröffentlichten Arbeiten; vielmehr darin, daß Bruch wirklich große Formen bewältigt hat (was nicht mit dem Schreiben umfangreicher Werke zu verwechseln ist!) und in der Vielseitigkeit des schon als Knabe frühgereiften Tonsetzers. Etwas Großzügiges hatte auch der Pianist in ihm, dem eine respektable Technik zu Gebote stand, und der Dirigent, der — wir erinnern uns dessen aus seiner hiesigen Tätigkeit im Sternschen Gesangverein -- auch sorglos Vorbereitetes am Abend glänzend zusammenzuhalten wußte.

Wenn nun der Meister an seinem Festtage auf ein so langes und reiches Wirken zurückblickt, so kann er es mit innerer Befriedigung tun. In seinem Heim zu Friedenau, im Kreise der Seinen, wird sich ihm viel Liebe und Verehrung treuer Freunde nahen. Darüber hinaus dankt ihm eine weitverzweigte Gemeinde für seine Lebensarbeit, eine Gemeinde, von der kein Wörtchen zu ihm dringt. Und gewiß sind gerade solche unausgesprochenen Wünsche, ist dieser unvernommene Dank wohl das, was seinem Herzen die stolzeste Freude gewährt.

Joseph Joachim

Gestorben am 25. August 1907

Lange, lange schon mußten wir es kommen sehen — aber wir mochten uns mit dem Gedanken nicht vertraut machen. Das rüstige Alter des Meisters kam unserer Neigung entgegen, den Wandel der Dinge zu vergessen, und machte es der Vorstellung doppelt schwer, sich die ehrwürdige Gestalt aus dem Konzertleben fortzudenken. Wenn am Ende eines Winters in der letzten Quartettsoiree das teure Haupt sich in seiner vornehm-bescheidenen Weise dem endlosen Beifall neigte, regte sich wohl zuweilen in den Herzen seiner Hörer die bange Frage nach der Zukunft; aber wie auf etwas Selbstverständliches rechnete man stets auf sein Wiedererscheinen an der historisch gewordenen Stätte seiner Wirksamkeit. Wir mußten die Jahre zählen, wir mußten besorgniserregende Kunde erhalten, um das nahe Ende ernstlich vor Augen zu haben.

Man sagt, kein Mensch sei unersetzlich. Das trifft für Persönlichkeiten wie Joachim ganz gewiß nicht zu. Die Lücke, die sein Hinscheiden hinterläßt, wird auf zu verschiedenen Gebieten empfunden werden, als daß sie je ausgefüllt werden könnte. Hervorragende Künstler haben neben ihm gelebt und werden nach ihm kommen, Künstler, deren Können und Energie unsere Bewunderung erheischen. Was ihnen Joachim gegenüber fehlt, ist das Geschlossene der Persönlichkeit und das, ich möchte sagen, reine Verhältnis zu ihrer Kunst. Joachim war der Letzte einer Generation, die noch unberührt war von den reklame- und gewinnsüchtigen Neigungen der Jetztzeit, die sich in idealistischer Gesinnung auslebte in dem, was sie sein mußte. Das war es wohl auch, was die Menge empfand, so oft der Meister das Podium betrat. Wer es miterlebt hat, welche Bewegung dann durch den Saal ging, wie dieser Beifall so ganz anders klang als der den Virtuosen gespendete, der weiß, in wie hohem Grade sich hier eine seltene Vereinigung von Mensch und Künstler wirksam erwies. In Joachim verkörperte sich eine längst entschwundene Zeit, die er zuletzt allein noch vertrat, und die mit ihm zu Grabe getragen wird. In Jahrzehnten treuester Hingabe an seinen Beruf hatte sich ein Nimbus um seine Person gebildet, der überall empfunden und gewürdigt wurde.

Und darin lag wohl vor allem die Bedeutung seines an Erfolgen und Ehrungen beispiellosen Daseins begründet. Joachim war mehr als ein Liebling des Publikums; auf einsamer Höhe stand er, der Stolz des musikalischen Deutschlands, gleich angesehen im Auslande, vornehmlich in England, das ihm fast eine zweite künstlerische Heimat geworden.

Es wäre kleinlich, seiner gedenkend nur von dem großen Geiger zu sprechen. Gewiß hat er, selbst als Virtuose, nicht seinesgleichen gehabt. Das wissen am besten seine Schüler, denen er in guten Zeiten mühelos vormachte, womit in öffentlichen Konzerten zu prunken er verschmähte; die beobachten konnten, wie unabhängig seine Technik war, wie er sich in Proben und Aufführungen oft ganz verschiedener Lagen und Fingersätze bediente. Auch die Besucher seiner Quartettabende (in denen er vielleicht das Feinste und Beste seiner Kunst gegeben) erlebten es oft genug, daß er beim Reißen einer Saite unvorbereitet auf der anderen weiterspielte. Er, der geborene Ungar, war eben wie ein Zigeuner mit seinem Instrument verwachsen, das beim Musizieren gleichsam ein Glied seines Körpers wurde. Sein ganzes Spiel atmete Freiheit, Freiheit im Rhythmus, Freiheit in der Auffassung. Das überhörten diejenigen, die darin nur das Solide, technisch Vollendete und Edle wahrnahmen, mit dem Joachim recht eigentlich den Stil einer modernen deutschen Geigerschule begründet hat. Allein auch der Lehrmeister vervollständigt das Gesamtbild des Mannes nur halb. Als solcher hat er zwar mittelbar und unmittelbar weitesten Einfluß geübt. Vor allem durch sein Vorbild; dann aber durch die zahllosen Schüler, die seine Lehre und Anschauungen in die ganze Welt getragen haben. Das Beste freilich konnte ihm niemand abgucken, das bleibt immer an die Persönlichkeit gebunden.

Das Wesentlichste in Joachims Erscheinung war bei alledem der eminente Musiker. Sein geniales Violinspiel war nur die zufällige Emanation einer Musiknatur, wie sie stärker kaum jemals auf die Mitwelt gewirkt hat. Deshalb konnten so gut wie Geiger auch Sänger, selbst Komponisten von ihm lernen. Nur so erklärt es sich auch, daß er mitschaffend das Musizieren von Generationen bestimmen konnte. Bekannt ist, was er allein für die Darstellung der Beethovensche Musik getan hat. Sein Vortrag des Violinkonzertes bedeutete seinerzeit eine Offenbarung, und wie er die gesamte Quartett-

musik Beethovens zum Leben erweckt hat, wird für immer vorbildlich bleiben. Nicht weniger aber hat er mit dazu beigetragen, für die Auffassung und den Vortrag Bachs die Richtschnur zu geben, und mehr, als wir uns vielleicht bewußt sind, ist unsere Vorstellung von Spohr und Mendelssohn durch ihn beeinflußt. Seinen Freunden Schumann und Brahms endlich hat er wie im Leben, so in ihrem Schaffen als unermüdlicher Vermittler nahe gestanden.

Als ausübender Musiker ist Joachim in seiner Art nur wenigen Auserwählten an die Seite zu setzen. Liszt und Rubinstein als Pianisten, Stockhausen als Sänger waren aus demselben Holz geschnitzt. Wie diesen, war es Joachim gegeben, den Hörer vom ersten Ton an in seinen Bann zu zwingen, und diese Macht entsprang wiederum der eigenen unbedingten Hingabe an die Sache. Joachim war es immer nur um die Musik zu tun, die er machte, und das fühlte man und folgte ihm willig. Das war das Geheimnis seiner Größe, die auch von den Gegnern — und Joachim hatte deren — anerkannt werden mußte.

Daß eine solche Künstlernatur sich auch schöpferisch betätigte, ist nur natürlich, wenn auch der Komponist in Joachim erheblich hinter dem reproduzierenden Musiker zurücktrat. Um so energischer brachte er seinen persönlichen Geschmack zur Geltung. Man hat es dem Meister zum Vorwurf gemacht, daß er allzusehr an den Idealen seiner Jugend festgehalten habe und dem Fortschritt im Wege gewesen sei. Wer seine Entwicklung aufmerksam bis ans Ende verfolgt hat, weiß, daß dem nicht ganz so ist. Alles wahrhaft Große hat ihn empfänglich gefunden, und es wäre eine Fälschung, ihn schlechthin zu einem Anti-Wagnerianer zu stempeln. Wenn auch nach längerem Widerstreben, so haben doch sowohl die Werke des Bayreuthers wie manches andere Moderne (zum Beispiel Verdi) später seine wohlabgewogene Schätzung erfahren. Allerlei Persönliches spielte eben dabei mit. Andererseits muß man es verstehen und sich dessen freuen, daß eine so ausgeprägte Individualität überzeugungstreu auf festem Grund und Boden stand und die Schwankungen des Zeitgeschmackes nicht haltlos mitmachte. Die Kunst war ihm etwas Heiliges, und er konnte zornig werden, wenn er ihre Würde von frevelnden Händen angetastet glaubte. Die jüngste Phase der musikalischen Entwicklung lehnte der alternde Meister einfach ab. In den Werken unserer

Modernen und ihren Exzentrizitäten (die er übrigens bis in seine letzten Lebenstage verfolgte) vermochte er nichts zu entdecken, was sich mit seinen Begriffen von Schönheit, musikalischer Erfindung oder auch nur technischem Können noch irgendwie hätte in Einklang bringen lassen.

Wir alle wissen, wie sehr beim Künstler die menschliche Persönlichkeit mitspricht, wie sie sein Wirken hemmen oder fördern kann. Die Art, wie Joachim auf dem Podium dastand, wie er die Geige hielt und sie liebevoll ansah, gehörte mit zu dem Eindruck seines Spiels. Im Leben besaß er im hohen Grade das, was wir Charme nennen. Er konnte überaus gewinnend sein. Aus meiner Studienzeit kommen mir kleine Züge in die Erinnerung, die bezeichnend dafür sind. Einst passierte Frau Neruda in der Probe, als sie Viottis A-moll-Konzert spielte, ein kleiner Gedächtnisfehler. „Seltsam," meinte Joachim, um der Künstlerin chevaleresk über jede Verlegenheit vor dem Orchester hinwegzuhelfen, „an derselben Stelle komme ich auch immer heraus." Als Eleve der Hochschule war ich mit einem der Lehrer in Konflikt geraten und verweigerte den weiteren Besuch seines Kurses. Ich wurde zum Direktor beschieden. In Erwartung ernstlicher Vorhaltungen und fest entschlossen, mein Recht zu behaupten, betrat ich des Meisters Amtszimmer. Freundlich wurde ich gebeten, Platz zu nehmen; dann erwähnte Joachim kurz meine Weigerung, sah mich mit seinen tiefen Augen an und sagte, indem er mir die Hand bot: „Würden Sie wieder hingehen, wenn Sie mir damit einen Gefallen tun?" Natürlich tat ich es; es wäre unmöglich gewesen, in diesem Augenblick nein zu sagen.

Es gibt viele, die in ihrer Beurteilung den Menschen vom Künstler scharf getrennt haben. Joachim war wie alle temperamentvollen Naturen von starken Sympathien und Antipathien beherrscht. Auch war er durchaus keine von den verträumten, weltfremden Künstlerseelen und wußte aufrecht seinen Weg zu verfolgen. Da mochte es manchem nicht behagen, daß dieser Weg so hoch hinaufführte. Aber trotz allen Parteigezänkes, trotz aller Strebungen, die sich im besonderen gegen Joachims Schöpfung, die königliche Hochschule für Musik, richteten, hat seine ehrwürdige Persönlichkeit, der schließlich auch das Unglück nicht erspart geblieben ist, die Kritiker zum Schweigen gebracht. Auch wer nicht in unbewachten Momenten einen Blick in

diese Seele getan, wer nichts von den Opfern wußte, die das Leben von ihm gefordert, der konnte aus dem rührenden Ton seiner Kantilene, aus der männlichen Art der Pflichterfüllung bis zum letzten Krankenlager erkennen, welch guter und edler Mensch dieser Künstler gewesen ist. Am offenen Sarge, man kann es in Wahrheit sagen, wird nichts laut als die Trauer um den Heimgegangenen.

Schon jetzt dünkt uns der Verlust groß. Aber erst später und und ganz allmählich werden wir in vollem Umfange uns bewußt werden, was wir an Josef Joachim verloren haben.

Hermann Levi

Gestorben am 13. Mai 1900

Die Kunde von dem Ableben Hermann Levis hat allgemein die aufrichtigste Teilnahme geweckt. Der Name des Münchener Generalmusikdirektors, der so eng mit der Wagnersache verknüpft war, gehörte zu den höchstgeachteten in der ganzen musikalischen Welt. Die volle Bedeutung des erlittenen Verlustes wird man freilich am meisten im Süden Deutschlands, besonders in München würdigen, denn Levi stand bereits in vorgerücktem Alter und auf der Höhe seiner Künstlerschaft, als bei uns die Zeit der gastierenden Kapellmeister anbrach. Er hat sie nicht mehr mitgemacht, aus äußeren und aus inneren Gründen nicht. Er war eine zu sensible Natur, um ohne Intimität der gemeinsamen Arbeit wirken zu können, und zu vornehm, um anders wirken zu wollen. So kam es, daß ins Ausland nur sein Ruf, nicht sein Wirken selber gedrungen ist. Auch Berlin hat den genialen Mann nur flüchtig kennen gelernt. Es war das im Jahre 1894, als er sich in einem philharmonischen Konzert unter den verschiedenen Aspiranten um die Nachfolgeschaft Hans v. Bülows als der berufenste vorstellte.

Wer den Meister der Dirigierkunst beobachten wollte, mußte ihn also in der bayerischen Hauptstadt aufsuchen, in der er nach früh errungenen Triumphen an den Opern von Rotterdam (1861—1864) und Karlsruhe (1864—1872) gelandet war. Levi, ein geborener Dirigent, hat schon als Jüngling in Saarbrücken Aufsehen erregt. Ein Schüler Vinzenz Lachners und des Leipziger Konser-

vatoriums, sollte er in sich die Wandlung vom Musiker älteren Stils zum Vertreter der modernsten Richtung durchmachen. In München, wo ihm der Titel und die Befugnisse eines Generaldirektors übertragen wurden, schwang er sich bald zum Leiter des gesamten Opernwesens und der Akademiekonzerte auf und trug in dieser autoritativen Stellung wesentlich dazu bei, dem musikalischen Leben der bayerischen Residenz seinen weithin leuchtenden Glanz zu verleihen.

Unvergeßlich ist mir der erste Eindruck, den ich von ihm am Pulte gewann. Als ich einst vor Jahren an einem Novembertage aus dem hellen Süden in das regnerische München kam, trieb es mich in die Oper. Ein neues Werk von Mascagni — ich glaube, es war „Freund Fritz" — sollte gegeben werden, aber die Vorstellung wurde geändert und in letzter Stunde „Der fliegende Holländer" dafür angesetzt. Ich hatte den Tausch nicht zu bereuen, denn Hermann Levi war der Leiter des Abends. Der kleine freundliche Herr mit dem spärlichen Haar und dem ergrauten Vollbart, in dessen scharf geschnittenem Gesicht die dunklen Augen eigentümlich leuchteten und sofort eine ungewöhnliche Intelligenz verkündigten, trat, leutselig mit allen plaudernd, ins Orchester. Kaum hatte er den Stab ergriffen, so verwandelte sich die ganze Persönlichkeit: eine straffe Energie reckte sich empor, die bald seine Umgebung im Bann hatte. Die eingeschobene, vielleicht lange nicht gegebene Vorstellung war nicht in allen Teilen vollendet; aber das Wesentliche des Werkes, seine charakteristischen Seiten kehrte sie in scharfer Beleuchtung hervor. Das wild Dämonische, das nordische Kolorit und dann wieder den tiefen lyrischen Gehalt des „Holländer" habe ich nie wieder so empfunden wie an jenem Abend, an dem auch Gura in der Titelrolle eine Meisterleistung bot. Das alles erreichte Levi ohne viel äußeres Pathos; seine Bewegungen waren oft nur andeutend, präzis, aber von kleinem, zuweilen minutiösem Umfang. Gerade die Mischung von Größe und unendlicher Zartheit war das Anziehende in seiner Art zu dirigieren. Eine gebundene, aber starke Leidenschaftlichkeit, ein feiner Sinn für Anmut und Form waren ihm eigen. Es lag eine dichterische Begabung in ihm; von seinem Mitempfinden schien alles durchdrungen. Das Übergewicht aber hatte das Lyrische und andererseits das pointiert Geistreiche. Daher war Levi ein unübertrefflicher Interpret der Franzosen, und nicht zum wenigsten unserer Klassiker, vor allen Mozarts. Das gewaltige Pathos

Wagners brachte er einem sozusagen menschlich näher. Wollte man ihn als Dirigent mit einem Worte charakterisieren, so könnte man ihn den Poeten am Pult nennen.

Im Sommer vor seinem Hinscheiden hatte ich noch einmal das Glück, Hermann Levi zu begegnen. Durch die Vermittlung eines gemeinsamen Freundes durfte ich ihn in seinem herrlichen Heim aufsuchen, das er sich oberhalb Partenkirchens an einem Bergesabhang gegenüber der Zugspitze gegründet hatte. Die im romanischen Stil erbaute Villa, von deren Altan man einen entzückenden Blick auf die bayerischen Alpen genießt, vereinigt in seltener Weise die Bequemlichkeiten des modernen Luxus mit den Reizen des Naturgenusses. In ihrem Innern birgt sie sehenswerte Kunstschätze: so recht die Wohnstätte eines großen Künstlers, der zugleich ein feiner und kluger Weltmann ist. Levi war damals halsleidend; aber trotz ärztlichen Verbotes wurde ich angenommen und von dem freundlichen Wirte durch alle Gemächer geführt. Auch die Einrichtung trug den Stempel seines Wesens. Nicht um damit zu prunken, etwa in Art einer Galerie waren da die Gemälde eines Lenbach, Böcklin, die Bildwerke eines Thomas usw. vereinigt; unauffällig und scheinbar absichtslos dienten sie zum Schmuck der Räume. Auch die Bibliothek bekam ich zu sehen, die mancherlei Wertvolles an Briefen und Manuskripten (namentlich von Wagner), an seltenen Büchern und Erstdrucken enthält. Sie zeugte von der universellen Bildung ihres Besitzers, der, kein beschränkter Fachmensch, allen geistigen Gebieten das regste Interesse entgegenbrachte. Mich interessierte besonders die reichhaltige Sammlung von Brahms-Manuskripten. Dabei erzählte Levi, wie er einst in Karlsruhe mit Brahms zusammen gewohnt habe. Er pflegte die frisch entstandenen Kompositionen sorgfältig abzuschreiben und gab dann an Brahms eine Kopie, während er die Originale behielt. So befanden sich in seinen Händen die berühmtesten Lieder und das F-moll-Quintett, das, ursprünglich eine Sonate zu vier Händen, auf Levis Veranlassung seine jetzige Gestalt erhielt.

Einige Tage nach diesem Besuche, bei dem ich die schlichte menschliche Persönlichkeit des berühmten Musikers liebgewonnen hatte, klopfte es an die Tür meines Hotelzimmers. Der leidende Meister, der in seiner chevaleresken Weise offenbar auch die Formen der Lebensbeziehungen zu wahren liebte, hatte den weiten Weg zu mir bis nach Garmisch nicht gescheut. Wir plauderten noch ein Stündchen, und

ich begleitete ihn auf den Heimweg. Es war ein stiller Sonntagvormittag. Während wir durch die grünenden Wiesen schritten, auf denen hier und da das letzte Heu verduftete, kam manch hübsches und anregendes Wort aus seinem Munde. Immer mehr wurde mir klar, welch reicher und unabhängiger Geist in ihm lebte. Vor allem sah ich, daß er keineswegs der engherzige Parteimann war, für den man ihn seinem öffentlichen Auftreten nach leicht halten konnte. Gewiß war er ein unbedingter, glühender Verehrer Wagners, ein treuer Freund, der dem Meister übers Grab hinaus in seiner Familie anhing; aber diese Verehrung und Gefolgschaft, als deren schönste Tat seine erste Parsifal-Aufführung im Jahre 1882 in der Erinnerung steht, hat weder den Menschen noch den Musiker blind oder einseitig gemacht. Das hat Levi auch noch am Abend seines Lebens bewiesen durch die pietätvolle Bearbeitung Mozartscher Opern, die er mit großer Begeisterung für die Münchener Bühne unternommen, und mit der er mustergültige Beispiele, namentlich nach textkritischer Seite, geschaffen hat. Im letzten Winter gedachte er noch nach Berlin zu kommen, um hier der Aufführung des „Figaro" in seiner neuen Gestalt beizuwohnen. Er sprach davon mit sichtlichem Interesse; und als wir uns, vor seiner Villa angekommen, die Hände reichten, ahnte ich freilich nicht, daß es zum letzten Abschied sein sollte.

Wo soviel Freundlichkeit, soviel Klugheit und Feinheit vereinigt waren, wird auch die wahre Güte nicht gefehlt haben. Wer sich in der Öffentlichkeit, zumal am Theater, zur Geltung bringt, kann es nicht vermeiden, anderen gelegentlich unbequem zu sein, und so fehlt es gewiß auch nicht an Leuten, die in den Bestrebungen des Münchener Generaldirektors Intriguen zu erblicken glaubten. Sie seien an das Wort Goethes erinnert, daß auch, wer das Gute bezweckt, sich gegen seine Mitmenschen ebenso rührig verhalten müsse wie der Eigennützige, Kleine oder Böse.

Seit längerer Zeit war Levi herzleidend. 1896 mußte er sich gänzlich vom Theater zurückziehen. Der Unermüdliche, der sich mit Recht beklagen durfte, daß er „schwer habe arbeiten müssen", durfte sich die Ruhe wohl gönnen, die ihm durch eine glückliche, in späteren Jahren geschlossene Ehe noch verschönt wurde. Er hat sich ihrer nicht lange erfreuen sollen!

Hermann Levi gehört der Geschichte an. Als Komponist hat er

ein ernstes, aber nicht sebständiges Talent gezeigt (Lieder, Klavierkonzert); als Dirigent wird er unvergessen bleiben. Das Persönliche in ihm ist unersetzlich; die vornehme Gesinnung aber, die er in seinem künstlerischen Wirken betätigt hat, wird uns ein nachahmungswürdiges Vorbild bleiben.

Hermann Zumpe

Gestorben am 4. September 1903

Daß ich zum ersten Mal Hermann Zumpe sah, ist nun an die zehn Jahre und länger her. Es war in Hamburg; ich war als Kapellmeister in die Hansastadt gekommen, um Rudolf Dellinger, der an einer neuen Operette arbeitete, am Pult des Karl Schulze-Theaters einige Wochen hindurch zu vertreten. Unter den allabendlich wechselnden Operetten kam auch der „Farinelli" an die Reihe. Er war lange Zeit ein Liebling der Hamburger gewesen; jetzt ging er in etwas „abgespieltem" Zustande über die Bretter. Eine flüchtige Vormittagsprobe hatte die Erinnerungen der Mitwirkenden einigermaßen zusammengerafft und mir die Bekanntschaft der mir völlig neuen Musik vermittelt. Natürlich ging ich nicht ohne Besorgnisse in die Vorstellung, und mein Mißbehagen wuchs, als man mir vor dem Theater einen ernsten Mann mit schwarzem Vollbart und Brille als den Komponisten zeigte, der, seine Gattin am Arm, in der andern Hand den Klavierauszug, dem Musentempel zuschritt. Zumpe wird an dem Abend keine zu große Freude an der Aufführung seines Werkes gehabt haben, und ich vermied es, ihm unter die Augen zu treten.

Der „Farinelli", der Zumpes Namen eigentlich zuerst in weitere Kreise trug, ist, so viel ich mich erinnere, in den achtziger Jahren entstanden, und zwar aus Übermut, infolge einer Wette. Der eifrige Wagnerianer, der nur dem Ernsten zugewandte Musiker, wollte zeigen, daß es nicht schwer sei, „so etwas" zu machen, und in vierzehn Tagen soll die Partitur vollendet worden sein. Sie ist ganz im Stil der damals florierenden Millöckeriaden. Das Stück gefiel, und in allen Musikalienhandlungen sah man bald den interessanten Kopf des Komponisten mit dem wallenden Bart und dem Lockenhaar. Zumpe verlebte dann eine trübe Zeit in Hamburg. Sein Ehrgeiz fand nicht das richtige Betätigungsfeld; den Fabrikbetrieb am Stadttheater, die wenig künst-

lerische Wirtschaft unter Pollini vermochte er nicht lange mitzumachen, und sein lebhaftes Naturell ließ es bald zum Bruch kommen. Aber die Zeit des Wartens verstrich ihm nicht fruchtlos; als seine Bahn wieder aufwärts führte, fanden ihn die seiner harrenden Aufgaben nur gefestigter in seinen Anschauungen.

Zumpes persönliche Bekanntschaft machte ich viele Jahre später, an jenem denkwürdigen Abend in Schwerin, an dem Max Schillings' vielverleumdete und befehdete „Ingwelde" zum zweiten Male aus der Taufe gehoben wurde, um endlich vor der ganzen Kunstwelt zu ihrem Recht zu gelangen und nun nicht länger mehr vergebens an die Pforten der hauptstädtischen Opernbühnen zu pochen. So sehr mich der Komponist und sein Werk interessierten, zum guten Teil nahm die Wiedergabe als solche meine Aufmerksamkeit gefangen. An hervorragende Dirigenten, aber zerfahrene Aufführungen gewöhnt, sah ich hier mit Staunen, mit welch minutiöser Sorgfalt und welcher Hingabe an die Sache an dieser kleinen Hofbühne gearbeitet wurde, wie klar und durchgeistigt die kniffliche Partitur zu Gehör kam. Was mir stets als das Wünschenswerteste erschienen, trat hier in die Erscheinung: die Vorstellung trug den Stempel einer Persönlichkeit. Zumpe war wirklich der Herrscher dieser Künstlerschar, und nachher, als man in zwanglosem Zusammensein das Ereignis feierte, konnte ich es aus dem Munde aller Mitwirkenden hören, mit welcher Verehrung sie an ihrem Führer hingen. Ein kleiner Zwischenfall, der sich vor Beginn der Aufführung ereignete, mag hier Erwähnung finden. Als der Dirigent ins Orchester trat, erhob sich zunächst eine Opposition, die erst durch Beifallskundgebungen zum Schweigen gebracht werden mußte. Zumpe stand gelassen da und schien auf die Demonstration förmlich stolz zu sein. Als ich mich nach dem Grund dieser bei einer Festvorstellung einigermaßen befremdlichen Einleitung erkundigte, hörte ich, daß die Veranlassung ein öffentlicher Vortrag gegeben, den Zumpe tags zuvor gehalten hatte. In dem Bestreben, für die neue Oper, die ihm am Herzen lag, Propaganda zu machen, hatte er den Schwerinern einige Liebenswürdigkeiten an den Kopf geworfen, um sie aus ihrem Böotiertum aufzurütteln. Dieser Zug war überaus bezeichnend für ihn. Darin offenbarte sich einerseits sein Trieb zum Pädagogischen, andererseits das Kampfesfrohe seiner Natur, die sich gern an anderen und ihren Kunstanschauungen rieb. Er glich darin Hans v. Bülow, und wie

seinem großen Vorbilde wurden auch ihm die Stätten der Tätigkeit nur zu leicht zu Stätten der Fehden und des Zwistes.

Noch ein drittes Mal führte mich der Zufall mit dem Verstorbenen zusammen. Im Sommer 1899 weilte er, wie in den letzten Jahren so gern in den oberbayerischen Bergen, und da er mich in der Nähe wußte, rief mich ein freundlicher Brief nach Urfeld am Walchensee. Es waren friedliche, anregende Tage, die wir dort verlebten. Diesmal hatte ich Gelegenheit, den Menschen in ihm näher kennen zu lernen. Zumpe war im echten Sinne des Wortes ein liebenswürdiger Gesellschafter, fern von dem aufregenden Kunstgetriebe einfach in seiner Art, von fast kindlicher Harmlosigkeit. Sein Interesse erstreckte sich auf alle Gebiete des Lebens; hygienische Fragen berührte er, wie es schien, mit Vorliebe. „Wäre ich nicht Musiker," sagte er mir, „würde ich Arzt geworden sein." Ich war damals leidend, und mit rührender Sorgfalt nahm er sich meiner an wie ein alter guter Kamerad. Was mir die Sympathie des Mannes gewonnen, habe ich nie erfahren; aber ich durfte mich ihrer freuen, denn mit zartestem Taktgefühl wußte Zumpe aus unserem Verkehr alles auszuschalten, was an meinen journalistischen Beruf erinnert hätte. Nie hat er unsere Beziehungen zu seinem Vorteil zu benutzen versucht, nie ist eine Mitteilung über ihn oder ein Wunsch, den er gehabt hätte, durch mich an die Öffentlichkeit gelangt.

Seit jenem Sommer habe ich ihn nur einige Male flüchtig wiedergesehen. Leider habe ich ihn auch am Pult so selten beobachten können, daß ich kaum dazu gekommen bin, den Musiker und Kapellmeister zu ergründen. Was auch bei kurzer Bekanntschaft auffallen mußte, war die geradezu vollendete Technik seines Dirigierens. Wie wenige hat Zumpe es verstanden, seine Absichten zu verwirklichen, anderen seine Empfindungen restlos aussprechen zu lassen. Ein bewundernswerter Fleiß, dem er schließlich zum Opfer gefallen ist, half ihm, seinen Willen durchzusetzen. Daß seinem Wesen etwas Schulmeisterliches anhaftete, kam der Akkuratesse seiner Aufführungen zustatten. Sein Wirken hatte stets etwas Erzieherisches; er nahm gern das Wort zu Hilfe und betonte in allem die Richtung auf das Ideale. Und seine eigene Begeisterungsfähigkeit tat viel, den Enthusiasmus und die Leistungsfähigkeit der unter ihm Wirkenden wachzurufen. Daß dabei auch etwas Theatralik mitunterlief, verschlug nichts, denn das Theater

war ja mehr und mehr das einzige geworden, das er im Auge hatte. In dieser Einseitigkeit, dieser Isolierung des künstlerischen Empfindens, wenn man will, dieser Konzentration auf den dramatischen Ausdruck war Zumpe ein echt Moderner, ein psychologischer Wagnerianer.

Noch im letzten Sommer hatte ich gehofft, ihn in seiner und Possarts Schöpfung, dem Prinz-Regententheater, bewundern zu können, und für die nächste Zukunft hatte er mir seinen Besuch in Aussicht gestellt, um mich mit einer eigenen Oper bekannt zu machen, die einen indischen Stoff behandeln sollte, und der schon seit lange seine heimlichen Hoffnungen galten. Nun sind plötzlich und unerwartet alle Pläne abgebrochen. Hermann Zumpe ist allzufrüh aus dem Leben gerissen, aber er hat doch noch das Glück genossen, sich nach Herzenswunsch betätigen zu können und sich an einer Stelle zu sehen, deren Bedeutung seinem Ehrgeiz entsprach. Als charaktervoller und begeisterter Interpret der von ihm über alles geliebten Kunst hat er sich einen Namen gemacht, der der Vergessenheit so bald nicht anheimfallen wird.

Zu Albert Niemanns 70. Geburtstag

In aller Stille beging am 15. Januar 1901 fern von uns ein Künstler das Fest seines siebzigsten Geburtstages, der wie kaum ein anderer mit dem Kunstleben Berlins aufs engste verwachsen war. Es kennzeichnet das Wesen Albert Niemanns, daß er sich an diesem Tage nicht zum Mittelpunkt einer offiziellen Feierlichkeit machen ließ; so hat er auch in der Ausübung seines Berufes stets die Inszenierung seiner Person verschmäht, bis zuletzt, wo er ohne jede Abschiedspose die Stätte einer jahrzehntelangen Tätigkeit plötzlich verließ. Uns aber, die wir durch soviel dankbare Erinnerungen mit ihm verknüpft sind, uns kann das nicht abhalten, dieses Tages gebührend zu gedenken. Wir haben dem Tätigen so oft zugejubelt, daß wir uns nun auch mit ihm freuen wollen, wo er in Rüstigkeit einen ruhigen und glücklichen Lebensabend erreicht hat.

Was uns Albert Niemann gewesen, das braucht nicht mehr gesagt zu werden. Die Jungen sind in der Achtung vor seinem Namen erwachsen; wir Älteren haben unter dem Eindruck seiner wichtigsten Schöpfungen gestanden, und eine frühere Generation denkt wohl noch

gern der Zeit, wo der blondgelockte Hüne aus Hannover als Gast zu uns herüberkam, um durch eine seiner Glanzrollen oder durch den Vortrag des Schumannschen „Ich grolle nicht" die Hörer in Entzücken zu versetzen. Niemann gehört der Geschichte an, und zwar nicht nur der Bühnengeschichte, sondern der Geschichte der Tonkunst schlechthin. Seine Bedeutung war eine im besten Sinne lokale — denn nur der Norddeutsche vermochte ihn vielleicht ganz zu verstehen —, sie war aber auch eine nationale durch den neuen Typus des Heldentenors, den er so recht eigentlich erst geschaffen hat. Niemann hatte die Gewissenhaftigkeit des wahren Künstlers. Mit minutiösem Fleiß widmete er sich seinen Aufgaben und restlos ging er in ihnen auf. Dieser Ernst des Genies verbündete ihn mit den wahrhaft Großen auf allen Gebieten, er war auch bei ihm das Geheimnis der Wirkungskraft. Das Neue aber in seinem Wirken, das, wodurch er althergebrachte Traditionen stürzte und auf die deutsche Bühnenkunst von dauerndem Einfluß wurde, war die Prägung, die er kraft seiner Darstellung in Geberde, Wort und Ton dem Begriff des Helden in der Oper gab. An Stelle des üblichen girrenden und posierenden Gesangsvirtuosentums der Tenoristen setzte er ritterliche Männlichkeit und eine bis dahin ungekannte Wahrheit und Größe des Pathos, die um so hinreißender wirkte, als bei ihm zum erstenmal die Kunst des Sängers und Schauspielers zu völliger Einheit verschmolzen schien.

Die Zeitereignisse brachten es mit sich, daß dieser Mann gerade zur Verwirklichung der Pläne Richard Wagners berufen wurde. Aus der Kunst des ihm persönlich befreundeten Meisters gewann er die fruchtbringendsten Anregungen und seinerseits darf er für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, die neuen Ideale am wirksamsten verkörpert zu haben. Vielleicht war Niemann um so mehr befähigt, der dramatischen Sängerkunst neue Impulse mitzuteilen, als er keineswegs einseitig veranlagt und ausgebildet war. Man denkt gewöhnlich nur an seine Wagner-Gestalten; wer ihn aber Mozart, Gluck und Händel singen gehört hat, weiß, daß auch die Gesangstechnik Niemanns keine geringe war, und daß er mit echt künstlerischem Feinsinn die verschiedensten Stile auseinanderzuhalten wußte.

Niemann, der am 15. Januar 1831 in dem Städtchen Erxleben bei Magdeburg geboren wurde und in kleinen Verhältnissen heranwuchs, hat sich aus eigener Kraft emporgeschwungen. Von Haus aus

bestimmt, sich dem Maschinenbaufach zu widmen — nicht, wie vielfach irrtümlich verbreitet, dem Schlosserhandwerk —, ließ er sich in jungen Jahren von der Bühne locken; aber es währte geraume Zeit, ehe seine Anlagen die rechte Beurteilung und Verwertung fanden. Erst von Hannover aus, dessen kunstsinnige Königsfamilie ihm förderndes Interesse entgegenbrachte und ihm im besonderen weitere Gesangsstudien unter Duprez in Paris ermöglichte, begann seine ruhmreiche Laufbahn. Als die hannoversche Bühne dann nach dem Kriege von 1866 unter preußisches Regime kam, siedelte Niemann nach Berlin über. Die 23 Jahre seiner hiesigen Tätigkeit bilden eine unvergeßliche Epoche der Berliner Hofoper. Niemann hat eine Lücke im Ensemble hinterlassen, die bis heute unausgefüllt geblieben ist. Wer die markige und schlichte Größe seiner Darstellung gekannt und empfunden hat, wird es als ein Glück betrachten, sie miterlebt zu haben, und wird sich diese Eindrücke nie verwischen lassen. Dem Manne aber, der eine so einzige Stellung in der Geschichte der deutschen Opernkunst einnimmt, bringen die Musiker aller Kreise, besonders aber seine Berliner Freunde in alter Anhänglichkeit an einem so seltenen Festtage den Ausdruck ihrer herzlichen Teilnahme dar.

Dem Andenken eines Meistersängers

Franz Betz, gestorben am 11. August 1900

Draußen in der Ferne, in sommerlicher Zurückgezogenheit, in der die Gedanken weitab von allen Musik- und Theaterdingen schweifen, erreicht mich die Nachricht von dem unerwarteten Ableben des Kammersängers Franz Betz. Mit einem Schlage tritt da die Erinnerung an eine genuß- und eindrucksvolle Zeit wieder vor die Seele, die mit dem Namen Betz aufs engste verknüpft war. Jeder, der sie miterlebt, weiß, daß wir Berliner damals auf unsere Oper stolz sein durften; denn der Zufall hatte die schöpferischen Kräfte eines Niemann, Betz, Fricke, einer Marianne Brandt, Lilli Lehmann, Lucca und Mallinger zu einem Ensemble von seltener Vollendung vereinigt. Diese Künstler konnten um so erfolgreicher, um so eindringlicher wirken, als es ihnen vergönnt war, den bedeutenden Werken einer wahrhaft produktiven Epoche als Interpreten zu dienen. Als der letzte von den Zeugen jener

Tage ist Franz Betz bis 1898 noch in Rüstigkeit tätig gewesen; nun ist er als einer der ersten dahingegangen. Von seiner Gabe, seinen Mitmenschen Freude zu bereiten, hat er einen ausgiebigen Gebrauch gemacht. Ich glaube, die Empfindung vieler zu treffen, wenn ich hier noch einmal ausspreche, wie sehr wir unseren Betz hochgehalten, wie sehr wir ihn lieb gehabt haben.

Die Zeit, in der Franz Betz in seiner ersten Blüte stand, fällt noch in meine Kindheit. Dennoch ist der Eindruck des Ungewöhnlichen, Glänzenden lebendig in mir haften geblieben. Der am 19. März 1835 in Mainz geborene Sänger war verhältnismäßig erst spät zu Ansehen gelangt. Nach Absolvierung seiner Schulstudien hatte er in Karlsruhe das Polytechnikum bezogen, und als es ihn dann zur Bühne trieb, waltete lange ein Unstern über seiner Karriere. In Hannover vermochte er nicht festen Fuß zu fassen; so mußte er sein Glück an kleineren Bühnen versuchen. Über Altenburg und Gera kam er 1859 nach Rostock, von wo ihn ein günstiger Zufall nach Berlin führte. Ein Gastspiel als Carlos in Verdis „Ernani" war von entscheidendem Erfolge begleitet, und von nun an gehörte Betz als erster Baritonist der Berliner Hofoper an.

Schon damals erregte die Stimme des jungen Künstlers Aufsehen, und sie wuchs in der Folgezeit noch beständig an Machtfülle und strahlender Schönheit. Diese Stimme war einzig, ein wahrhaftes Phänomen; zu Beginn der siebziger Jahre mag sie ihren höchsten Glanz erreicht haben. Der Ton hatte etwas Quellendes und war von einer Stetigkeit, die wohltuend gegen den üblichen Theatergesang abstach. Betz gehörte nicht zu den Schülern berühmter Meister; er verdankte alles, nächst seiner organischen Begabung, seinem überaus feinen Gefühl, das ihn beinahe instinktiv einen voluminösen, dabei freien und leicht ansprechenden Ton bilden ließ. Der größte Reiz seines Gesanges beruhte aber in dem schönen Maßhalten, das ihm eigen war. Betz ging nie bis an die Grenze seines Könnens; man hatte stets die Empfindung, daß er noch viel höher, noch viel stärker singen könnte, und das machte den Genuß des Hörens zu einem so ungemein behaglichen. Freilich, dieser Vorzug hatte, wie jede Tugend, in der Übertreibung auch seinen Mangel im Gefolge. Dadurch, daß der Sänger sich nie zu Extravaganzen verleiten ließ, blieb es ihm versagt, die höchste Leidenschaft tonlich zu verkörpern, und man schalt

ihn wohl zuweilen „phlegmatisch“. Nur bei besonderen Anlässen, zumal wenn ein berühmter Gast von außerhalb zugezogen wurde und um die Palme des Abends stritt, dann pflegte auch unser Betz aus seiner Zurückhaltung herauszutreten. Das waren seine schönsten Abende; dann blieb er auch regelmäßig Sieger, denn sein gewaltiges Organ stellte mühelos alles um sich herum in den Schatten. Diese sichere Ruhe, dieses Bewußtsein der Überlegenheit erhöhte noch den Eindruck seiner kraftvollen Persönlichkeit. Es tat sich noch zu guter Letzt kund in einem drastischen Ausspruch, mit dem er nach einer mehr als vierzigjährigen Wirksamkeit der Bühne den Rücken kehrte.

So außerordentliche stimmliche und gesangliche Eigenschaften hätten Franz Betz trotzdem nicht zu dem Künstler gemacht, der er war, wenn nicht eine reiche Innerlichkeit und die sie übermittelnde Gestaltungskraft hinzugetreten wären. Seine Stimme war kein „tönend Erz“, keine „klingende Schelle“. Daß er „der Liebe besaß“, daß er tief und wahr empfand, was er sang, das machte ihn seinen Hörern wert. Unvergeßlich ist so manche seiner Partien, vor allem aber die, in denen er einem schlichten, treuherzigen Gefühle Ausdruck zu geben hatte. Daneben gelang ihm die Darstellung des Kraftvoll-Männlichen, und nicht zum wenigsten lag ihm ein schalkhafter Humor.

Seitdem Betz 1868 in der Münchener Premiere der „Meistersinger“ und 1876 in den Bayreuther Festspielen mitgewirkt hatte, trat seine Sangeskunst in ein neues Stadium. Durch die immer intimere Beschäftigung mit der Wagnerschen Kunst, der er mit größter Begeisterung ergeben war, gelangte bei ihm das Wort und seine Behandlung zn größerer Bedeutung. Aber Betz beschränkte sich nicht etwa auf banale Deutlichkeit der Aussprache, sondern wußte Wort und Ton zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Dadurch war er ganz besonders zum Interpreten Wagnerscher Rollen berufen und wäre es noch mehr gewesen, hätte ihm eine größere Beweglichkeit des Spieles zu Gebote gestanden. Dennoch darf man seine Begabung auch in dieser Beziehung nicht unterschätzen. Betz war kein vielseitiger Schauspieler, aber von Bedeutung, sobald eine Rolle seiner Individualität entsprach. Ich habe die berühmtesten Darsteller des Hans Sachs gesehen, aber nicht einer erreichte ihn in der kernig-gemütvollen Wiedergabe, die der Schuster-Poet in seiner besten Zeit von ihm erfuhr. Wie rührend war nicht ferner sein Kurwenal, das Bild echtester Treue! Um ein Beispiel

aus dem komischen Fach zu geben, sei an seinen Seneschall aus „Johann von Paris" erinnert oder an die feinkomische Leistung in Wuersts musikalischem Lustspiel „Aing-fo-i". Und wie genial war noch zuletzt sein Falstaff angelegt! Wie glaubhaft wußte er den trinkfesten alten Sünder zu gestalten, der trotz aller losen Streiche, trotz aller Verkommenheit nie den Ritter, den Gentleman verleugnet! In der unnachahmlichen Bewegung allein, mit der er die Worte „schnödes Wasser, das ich verachte" begleitete, lag mehr Shakespearescher Humor, als oft in einer ganzen Schauspielvorstellung.

Auch außerhalb der Bühne war Betz eng mit dem Berliner Musikleben verwachsen: man war stolz, ihn zu größeren Konzertaufführungen zuziehen zu dürfen, wenn er auch hier nicht den Eindruck erreichte, den man von seiner Abgeklärtheit und hohen Gesangskunst hätte erwarten sollen. Er bedurfte doch zu sehr der szenischen Umgebung, um zu voller Wirkungsfähigkeit zu gelangen.

Von der menschlichen Persönlichkeit des Verstorbenen vermag ich nichts zu erzählen; der Zufall hat es leider nicht gefügt, daß ich ihm nahetreten konnte. Begegnete man ihm außerhalb der Bühne, so gewann man den Eindruck einer ernsten und dabei jovialen Persönlichkeit. Man sprach wohl auch von seinem wohlgeordneten, glücklichen Familienleben. Denn Betz war ein Liebling des Publikums, um den man sich kümmerte, den jung und alt in Berlin kannte, einer von denen, um derentwillen man eine Vorstellung besuchte. Wenn er mittat, wenn er gar die Hauptrolle hatte, so wußte man: es ist kein verlorner Abend. Und trotzdem er so verwöhnt war, hat er sich der Öffentlichkeit gegenüber doch stets liebenswürdig, niemals launisch oder anmaßend gezeigt. Überhaupt trat in der Art, wie er seinen Beruf erfüllte, das Persönliche entschieden zurück. Wie Albert Niemann, sein langjähriger Waffengefährte, verschmähte auch Betz es, nach außen hin durch Reklame und häufige Gastspielreisen für seinen Ruhm zu sorgen. So recht kannte man ihn deshalb auch nur an der Stätte, wo er heimisch war; dort wurzelte er dafür desto tiefer.

Es ist nicht denkbar, daß das Bild eines so ernsten, vornehmen Künstlers, dessen Tod die gesamte musikalische Welt beklagt, so bald in der Erinnerung verblassen könnte. Franz Betz war einer der seltenen großen Meister der Sangeskunst, wie sie nur in weiten Zwischenräumen geboren werden.

Pauline Lucca

Gestorben am 28. Februar 1908

Wer das Berliner Musikleben der sechziger Jahre auch nur aus Erzählungen kennt, weiß, was Pauline Lucca jener Zeit bedeutete. Die Erinnerung an ihre geniale Persönlichkeit wirkt so stark nach, daß für die, die sie gesehen und gehört, die Lücke eigentlich nie wieder ausgefüllt worden ist. In unsere Zeit würde ihre Kunst wohl wenig hineingepaßt haben. Aber es fragt sich, ob das mehr eine Kritik für Pauline Lucca oder für die herrschenden Zustände bedeutet. Schon damals lebten die Kapellmeister (so hat mir der alte Wilhelm Taubert erzählt) beständig mit ihr in Streit. Sie war nicht das, was wir eine gute Musikerin nennen, auch keine eigentliche Gesangsvirtuosin. Aber sie war mehr: eine große Künstlerin und ein origineller Mensch. Dem Zauber ihres Wesens konnte sich bekanntlich selbst ein Bismarck nicht entziehen. Die kleine kecke Choristin war durch einen Zufall in Wien zur Beachtung gelangt, als Amalie Weiß (die spätere Gattin Joachims) gekränkt eine untergeordnete Partie zurückwies, und sich so die Gelegenheit zum „Einspringen" für die Lucca bot. Sie sollte dann bald noch einen weiteren Sprung machen, und als Zwanzigjährige finden wir sie bereits an der Berliner Hofoper. Hier begann ihre Glanzzeit. Nicht Vorzüge im einzelnen waren das Entscheidende bei ihren Triumphen, sondern neben der Wirkung, die sie als Frau übte, ihre künstlerische Individualität und die instinktive Sicherheit, mit der sie menschliche Charaktere — mochten sie humoristischer oder tragischer Natur sein — zu erfassen und darzustellen wußte. Ob sie als Schwarzer Domino, als Mignon oder als Valentine, als Selika oder Frau Fluth auf der Szene stand, es war immer eine ureigene Schöpfung, was sie bot. So wurde sie der gefeierte Liebling des Publikums, das sich ihren Primadonnenlaunen willig fügte und es sehr schmerzlich empfand, als sie im Jahre 1872 Berlin für immer verließ und, ihren lebenslänglichen Kontrakt brechend, ins Ausland ging. Ich erinnere mich noch, wie ich sie kurz vorher zum ersten Male als Zerline im „Don Juan" sah und, obwohl noch ein Kind, den Kontakt spürte, der zwischen ihr und dem Publikum bestand. Sie ist dann später nur noch flüchtig als Gast wiedergekehrt, um uns mit ihrer unübertroffenen Carmen und ihrer

Widerspenstigen fühlen zu lassen, was wir damals an ihr verloren hatten. Nun ist auch sie dahingegangen, zu einer Zeit, die uns so manche künstlerische Größe in schneller Folge geraubt hat. Ihr Tod lenkt wehmütige Gedanken in eine Periode Berliner Theaterlebens zurück, wie sie uns wohl so bald nicht wiederkommen wird.

Joseph Sucher

Gestorben am 4. April 1908

Abermals hat die musikalische Welt einen Verlust zu beklagen. Sie trauert an der Bahre eines Mannes, der mit den Erinnerungen an eine ereignisreiche Zeit eng verknüpft ist. Joseph Sucher war es beschieden, tatkräftig einzugreifen, als eine neue Epoche anbrach, die, zunächst in Deutschland, einer neuen Kunst zum Siege verhalf. Er war dem Wagnertum, dem er als Künstler recht eigentlich sein Leben geweiht hat, ein starker und glücklicher Werber. Und mit der Geschichte des Wagnerschen Dramas wird deshalb auch sein Name verbunden bleiben. Sucher war ein Kapellmeister von ungewöhnlichen Qualitäten (das wissen am besten die Musiker, die zu seiner Glanzzeit unter ihm gespielt haben); aber das hätte nur zeitlichen Wert gehabt. Was ihn der Erinnerung würdig macht, ist, daß er als einer der ersten die Bedeutung des Nibelungenringes in den szenischen Wirkungsmöglichkeiten der Musik erkannt und das zeitgenössische Orchester zu seiner Darstellung erzogen hat. Als Verkünder des neuen Evangeliums wirkte er da natürlich mitbestimmend auf Stil und Auffassung der Wagnerschen Kunst.

Wenn bei irgend jemand, so konnte man bei Sucher den Künstler aus dem Menschen erklären. Er besaß in hohem Grade das oft verspottete deutsche Gemüt, jene Wärme der Empfindung, die man namentlich dem Süddeutschen nachsagt. Er konnte weinen über die Schönheiten einer Musik. So war auch in seiner Darstellung alles aus der Empfindung gestaltet, ohne viel Reflexion und ohne die Manieriertheit kühler Verstandesnaturen. Und da er den Bayreuther Meister und sein Schaffen mit glühender Liebe umschloß, so mußte die Wiedergabe ihm gelingen, konnte sie nicht anders als überzeugend wirken. Leipzig, Hamburg und Berlin wissen, was sie Joseph Sucher auch sonst noch,

außer seinen Wagner-Interpretationen, zu danken haben. Manch neuem Werke hat er auf die Bühne geholfen, und ebenso war er klassischen Opern ein gewissenhafter und stilkundiger Dirigent. Mit besonderem Eifer aber war er bei der Sache, wenn oben seine von ihm vergötterte Frau unter den Mitwirkenden stand.

Gar mancherlei Züge (zum Teil humoristischer Art) haben sich seiner Umgebung ins Gedächtnis geprägt, die bis in seine letzten Kapellmeisterjahre hinein für den grundehrlichen Instinktmusiker sprachen, den Musikanten im guten Sinne, der aus dem Vollen schöpfen konnte und der sich in eigenen Kompositionen (von denen einige Lieder am bekanntesten geworden) so deutlich spiegelte. Nicht weniger aber von dem prächtigen Menschen, der für seine Orchesterfreunde stets ein offenes Herz, für alle Welt ein offenes Haus hatte, und der, als er, trinkfest wie er war, einmal früh von einem Gelage heimkehrend die Portiersleute schon bei der Arbeit fand, nicht schlafen gehen konnte, ohne ihnen gleichfalls eine Flasche Sekt zu spenden. Joseph Sucher, dessen letzte Tage nicht gerade sonnig verliefen, hat es denn auch erlebt, daß Anhänglichkeit und Freundschaft aus der Zeit des Glücks ihn nicht im Stiche gelassen. Beide gehören nun der trauernden Gattin, die, selber schwer leidend, ohne den Dirigenten ihres Lebens einsam zurückbleibt.

Wilhelm Tappert

Gestorben am 27. Oktober 1907

In Südende bei Berlin ist Wilhelm Tappert nach längerem Leiden gestorben. Mit ihm verschwindet aus dem musikalischen Leben eine markante Persönlichkeit, die freilich in letzter Zeit weniger hervorgetreten, darum aber unvergessen war. Tappert hat seine Begabung vielseitig betätigt: er war Musiklehrer, Komponist, Forscher und Sammler, Schriftsteller und Kritiker. Als letzterer ist er in weitesten Kreisen bekannt geworden, ein streitbarer Geist, der nie ein Blatt vor den Mund nahm, der aber nicht allein über einen schlagenden Witz, sondern auch über ein gründliches und reiches Wissen verfügte. Er gehörte vor allem zu denjenigen, die als Musiker mit innerer Berechtigung über ihre Kunst sprachen, und das verschaffte seinem Urteil auch da Geltung, wo man vielleicht mit Form und Richtung nicht einverstanden

war. Zudem hatte sein eigentümlich knorriger Humor etwas so Persönliches und Gesundes, daß selbst die Angegriffenen nie recht böse sein konnten. Wie in seiner äußeren Erscheinung, mußte man ihn auch geistig als einen Charakterkopf gelten lassen, der sich von dem Gewöhnlichen und Langweiligen aufs schärfste abhob.

Als ehemaliger Schullehrer betätigte Tappert mit philologischer Gewissenhaftigkeit einen Sammelfleiß, der ihm schöne Früchte getragen. Seine Sammlung alter Lautentabulaturen, in deren Entzifferung er Autorität war, repräsentierte wissenschaftlichen Wert; seine Programmsammlung setzte ihn in den Stand, wie kaum ein anderer über Daten der neuesten Musikgeschichte Auskunft zu geben und Irrtümer zu kontrollieren. Auch als Komponist war Tappert nicht unbegabt, wie eigene und bearbeitete volkstümliche Lieder, ferner Klavier- und Chorstücke beweisen. Was ihm aber zu besonderem Verdienst gereicht, ist sein mutiges Eintreten für Richard Wagner. Frühzeitig erkannte er die Bedeutung Wagners, und mit fanatischem Eifer und scharfen Waffen hörte er nicht auf, für die Wagnersache zu fechten, auch dann nicht, als die alten verdienstvollen Freunde des Meisters von einer neuen Generation und veränderten Verhältnissen in den Hintergrund gedrängt waren. Sein „Wagnerlexikon" ist ein Zeugnis dafür, wie er gelegentlich auch dem Humor der Kunstgeschichte Rechnung zu tragen gewußt hat.

V. Einzelne Werke, Komponisten, Virtuosen und Dirigenten



Moderne Kirchenmusik

Berlioz' Totenmesse

Der Aufführung der großen Totenmesse von Hector Berlioz hatte man in musikalischen Kreisen mit besonderer Spannung entgegengesehen. Man erinnerte sich des Aufsehens, das frühere Aufführungen des Werkes gemacht hatten; viele waren erschienen, um die geweckte Neugier zu befriedigen, viele, um einen empfangenen starken Eindruck zu erneuern. Ich gehörte zu der Gruppe derer, die sich gern bekehren lassen wollten. Als ich vor Jahren das Requiem zum ersten Male hörte, erschien es mir durchaus unerfreulich. Jetzt, wo ich über meine Eindrücke (nur von solchen kann die Rede sein, gegen „Urteile" verwahre ich mich stets,) Rechenschaft zu legen habe, bin ich einigermaßen in Verlegenheit, da mir die gute Absicht, dem Werke näherzukommen, so gar nicht gelungen ist. Die Achtung und Sympathie, die ich für den Komponisten Berlioz hege, machen es mir schwer, zu sagen, wie dürftig und trocken ich im Requiem die Erfindung, wie verletzend äußerlich, von zwei Sätzen abgesehen, ich die Mache des Ganzen finde. Man könnte sich wohl erklären, daß die ungewöhnliche, individuelle Auffassung des Komponisten, das Gigantische seiner Ausdrucksmittel die Bedeutung des Werkes hat überschätzen lassen, daß Voreingenommenheit, die sich ja leicht von einem auf den anderen überträgt, blind macht; was mir aber nicht leicht fällt, zu glauben, ist, daß Berlioz, dieser von heiligem Ernst durchglühte Künstler, sich mit einem Vorwurf wie dem der Totenmesse nur spekulativ abgefunden haben sollte. Und doch werde ich nicht der einzige sein, den diese Musik in innerster Seele kalt läßt. Es bleibt nur die Annahme, daß die gewaltige Aufgabe die schöpferischen Kräfte des Meisters, der sich auf instrumentalem und dramatischem Gebiete so originell aussprechen konnte, überstiegen hat. Der Text der Totenmesse erfordert vor allem Innerlichkeit vom Komponisten; nächstdem aber eine streng polyphone

Gestaltung der Formen. Wer uns wirklich etwas zu sagen hat, wird gerade hier der Häufung äußerlicher Wirkungen und eines komplizierten Apparates entbehren können. Wie man, auch abseits vom kirchlichen Standpunkte, dem Requiemtext in rein menschlicher Weise gerecht werden kann, das hat uns Mozart gezeigt und unter den Neueren der oft zu Unrecht geschmähte Verdi; wie durch kunstvolle musikalische Behandlung sein Gehalt vertieft wird, erkennen wir an den Schöpfungen Cherubinis. Bei Berlioz stockt die Erfindung von Schritt zu Schritt; mühsam schleppt sie sich von einem Effekt zum anderen und weist, wo sie nicht farblos und trocken ist, fast opernhafte Züge auf.

Viel Redens von sich hat das Dies irae gemacht, ein Satz, in dem Berlioz außer dem Hauptorchester mit seinen 16 Pauken noch vier Bläserchöre verwendet. Ich kann mir denken, daß in Paris, wo das Werk in den Hallen einer katholischen Kirche zur Aufführung kam, deren mystisches Interieur die Sinne beherrscht und die Klangfarben veredelt und mildert, die Wirkung unter Umständen eine erschütternde sein kann. Im Konzertsaal ist sie einfach brutal; was sie vor die Phantasie ruft, ist eher das Bild einer Wachtparade als das der letzten Auferstehung. Eine ordinäre Es-dur-Fanfare bleibt was sie ist, und wenn hunderte von Posaunen sie anstimmen; die Auferweckung der Toten kann uns nur ein bedeutender Tongedanke versinnlichen. Wer an die letzten heiligsten Dinge rührt, an unsere Liebe zu den Toten, an die Vorstellung von Grab und Jenseits, der wird uns um so empfänglicher finden, je schlichter und absichtsloser seine Sprache ist, je mehr auch er sich auf das Letzte, Wesentliche seiner Kunst beschränkt. Es ist nur natürlich, daß für alle, die an ein solches Werk noch mit anderen als artistischen Erwartungen herantreten, das Unbefriedigende in Berlioz' Kunst gerade in seiner berühmten Totenmesse am schmerzlichsten sich fühlbar macht. Das Suchen und Tasten nach neuen Ausdrucksmitteln ist hier am wenigsten gerechtfertigt. Aus der Grellheit des Ganzen hebt sich fast nur das „Quaerens me“ durch tiefinnerliche, mystische Klänge versöhnend ab, ein Satz von allerdings merkwürdiger Stimmungsweihe.

Hier scheiden sich also die Geister, und nur, wer sich der materiellen Wirkung ergibt, wird befriedigt sein. Es hilft auch nichts, wenn man uns, wie es das Programmbuch tut, den stolzen Satz zitiert: „un tel travail ne peut intéresser que les rares

esprits, pour qui rien n'est indifférent . . .“ Ein Kunstwerk, das sich nur an „seltene“ Geister wendet, hat seinen edelsten Zweck von vornherein verfehlt.

Friedrich Kiel

Vor etwa zwanzig Jahren schien es, als ob Friedrich Kiel, der allseitig verehrte Lehrer der Berliner Akademie, berufen sei, auch als Komponist eine erste Stellung einzunehmen. Er war mit mehreren größeren Kompositionen geistlichen Charakters hervorgetreten, unter denen das Schönste und Reifste sein Requiem in As ist, und die Kammermusik hatte er mit einer Reihe gehaltvoller Werke — ich erinnere nur an die Klaviervariationen in F-moll, die Canons op. 1, die Violinsonaten und das prachtvolle Klavierquartett in A-moll — wahrhaft bereichert. Aber schneller als man dachte, jedenfalls schneller, als er es verdiente, ist sein Stern erblichen. Die Gegenwart kennt kaum noch etwas von ihm. Wie kommt das? Ist es nur Undankbarkeit und Mangel an Interesse, oder erklärt sich diese Vernachlässigung aus seinem Schaffen selbst? Der stille, schlichte Mann, der allen, die das Glück hatten, ihm nahezutreten, als einer der edelsten, reinsten Charaktere unvergeßlich ist, verstand sich freilich schlecht auf Reklame; er war kein Parteimensch, und die sich hätten um ihn kümmern sollen, haben schlecht ihre Pflicht erfüllt. Doch davon abgesehen, war auch in dem künstlerischen Wesen Kiels eine Zwiespältigkeit, die seine Wirkung, wie ich glaube, dauernd gelähmt hat. Er war nicht die Natur, energisch mit oder gegen den Strom zu schwimmen, und konnte deshalb keine führende Rolle spielen. In seinem Empfinden war Kiel durchaus modern, teilweise romantisch veranlagt; andererseits aber war er ein formaler Geist, der sich stets durch die Form, die er wie kein anderer zu bilden und auszufeilen verstand, aussprechen mußte. Nach dieser Seite hin war nun Kiel Reaktionär; er suchte seinen Ideen nicht neue Formen, sondern klammerte sich fast ängstlich an die Vorbilder der Klassiker. Deshalb hielten viele den Romantiker mit der Zipfelmütze für einen Pedanten. Man muß sich eben in seine Musik erst einleben, um, was sie an Originellem und Schönem enthält, richtig würdigen zu können. Wir haben nicht viel, was ihr an Meisterlichkeit und an Wahrhaftigkeit der künstlerischen

Gesinnung an die Seite zu setzen wäre, und ihre gänzliche Vernachlässigung bleibt sehr zu bedauern. Der „Christus“ ist vielleicht sein eigentümlichstes Werk. Zugeben wird man eine gewisse Einförmigkeit des fast durchgehends fugierten Stiles; auch die Kunst der Instrumentierung war nicht Kiels starke Seite. Dagegen weist die Erfindung gerade hier höchst eigentümliche und geistvolle Züge auf. Die Wahl des von Bach in der Passion behandelten Textes war gewiß nicht aus Überhebung geschehen; das zeigt die liebevolle Anlehnung an manchen Stellen, die wie eine Huldigung für den größeren Meister wirkt. Aber Kiel glaubte wohl, manches moderner sagen zu sollen, und das ist ihm mit einer Steigerung des Ausdruckes gelungen, die bis an die Grenzen des Dramatischen geht. Wie er denn überhaupt das epische Element des Evangelisten völlig ausgeschieden hat und die Vorgänge unmittelbar wirken läßt. — —

Liszts Graner Festmesse

Die Graner Messe ist die ältere der beiden ungarischen Festmessen Liszts, komponiert im Jahre 1855. Der Streit über ihre Bedeutung ist heute, wo wir uns von den Beklemmungen und Vorurteilen einer früheren Generation frei wissen, gegenstandslos geworden. Auch in der Kirchenmusik gestatten wir jedem den persönlichen Ausdruck, und eine so poetische Persönlichkeit wie die Liszts hat von vornherein unsere Sympathien. Die Zusammenstellung mit Beethoven ist insofern berechtigt, als Beethoven in seiner missa solemnis der erste war, der dem Individualismus auf kirchlichem Gebiet zum Siege verhalf. Liszt hat freilich nicht dieselbe musikalische Erfindungskraft, denselben Formenreichtum der Gedanken einzusetzen. Er bringt dafür das ekstatische Element hinzu, den Farbenreichtum der modernen Tonkunst, seine eminent malerische Phantasie. Was seine Parteigänger wohl auch rühmten, die größere Freiheit der Bewegung, konnte dagegen dem Werke seiner Natur nach nicht zum Vorteil ausschlagen. Die dramatische Ausgestaltung mancher Einzelheiten verkleinert den Stil, sie ist hier nicht am Platze und kann die Macht der älteren Formensprache nicht ersetzen. Auch sonst finden wir alle Eigenheiten Liszts: das äußerlich Malende, das unbewußt Theatralische (Wagners Einfluß tritt stark hervor) und das Über-

wiegen des Instrumentalen über das Vokale. Dennoch ist wohl die Graner Messe Liszts bedeutendste und persönlichste Schöpfung. Die rührenden Bitten des Kyrie, der Anfang des Gloria mit seiner fabelhaft malerischen Wirkung, der Fis-dur-Teil im Credo sind voll hoher Schönheiten. Für die letzten Sätze hat die Inspiration nicht in gleichem Maße ausgereicht; der Eindruck zerstückelt sich und schwächt sich ab. Aber wir gewinnen das Werk lieb um mancher weichen, lyrischen Stelle, um der originellen Ausgestaltung des Meßtextes und der aufrichtigen Frömmigkeit willen, von der es erfüllt und getragen ist.

Verdis' Requiem

Totensonntag. In der Singakademie das Requiem von Verdi. Er, der sonst alle menschlichen Leiden bis in ihre Tiefen mit seinen Tönen, oft grell genug, durchleuchtet, erscheint uns in diesem einzigen Werke weltabgewandt, mit den Problemen kirchlicher Anschauungsweise und mittelalterlicher Mönchspoesie beschäftigt. Der uns gewöhnt hatte, in ihm den beherzt zugreifenden Bühnenpraktiker zu sehen, vertauschte die breiten Linien der Homophonie mit dem feinen Gewebe kontrapunktischer Formen, nicht ohne auch hierin eine Meisterschaft zu zeigen, die ihm die Mitwelt nicht zugetraut hatte. So steht das Requiem, ungefähr aus der Zeit der „Aïda“ stammend (an die manche Züge erinnern), als ein Vermittler und stilistischer Vorläufer der Spätwerke und doch wieder in völliger Sonderstellung da. Mit älterer italienischer Kirchenmusik teilt es die Klangfreudigkeit und, allerdings nur am Anfang und Ende, einen gewissen Zusammenhang mit der Liturgie und ihren musikalischen Formeln; den Werken der Modernen steht es durch die Lebendigkeit der Textauffassung und die unbedenkliche Verwendung der instrumentalen Mittel nahe. Ganz eigentümlich aber ist ihm die Freiheit des Ausdrucks und eine mitunter ans Dramatische streifende Veranschaulichung der Vorgänge des jüngsten Gerichtes. Hierin wie in der außerordentlichen Klangschönheit ist das Manzoni-Requiem (Verdi schrieb es auf den Tod des Dichters der „Gli Sposi“) keinem anderen Kirchenstücke zu vergleichen. Sätze wie das wundersame Lacrimosa oder das schlichte, zweistimmige Recordore wirken in ihrer Weichheit unendlich mild und versöhnlich. Und da, nicht weniger als die Gemütsseite, das Mystisch-Religiöse zur Geltung

kommt, da alles den Stempel einer starken Persönlichkeit trägt und vom ersten bis zum letzten Takte von musikalischer Erfindung förmlich strotzt, so müssen wir das Verdische Requiem wohl zu den großen künstlerischen Offenbarungen von bleibendem Werte rechnen. Einst glaubte man darüber, wie über so manches von Verdi, geringschätzig urteilen zu dürfen; heut' beugen wir uns ihm in Ehrfurcht.

Enrico Bossi

Der Text, der der biblischen Kantate „Das hohe Lied" (canticum canticorum), von Enrico Bossi, zugrunde liegt, ist durchaus erotischen Inhaltes. Erst später haben christlich-orthodoxe Ausleger dem Hohen Liede Salomonis eine allegorische Deutung gegeben. Diese Allegorie faßt den „Bräutigam" als Christus, die „Braut" als die Kirche der Gläubigen auf, die aus dem Kampfe mit der alten Synagoge siegreich hervorgeht. An diese symbolische Deutung hat sich der Komponist gehalten; er hat damit seine Darstellung in dem Grade vertieft, als er sich von dem wahren Charakter der Dichtung entfernt hat. Zweierlei erscheint mir in seinem Verfahren bedenklich. Die glühende, bilderreiche Poesie der Orientalen wirkt, zumal in breiter musikalischer Auslegung, leicht monoton; eine kürzere Zusammenstellung würde die Gegensätze mehr hervorgehoben haben. Vor allem aber liegt es jenseits der Grenzen der Musik, die interessante symbolische Auffassung überzeugend zum Ausdruck zu bringen; sie schildert eine wirkliche Liebesszene und widerspricht damit der kirchlichen Fassung des Ganzen. Darin mag auch die Ursache liegen, daß der Komponist die Einheit des Stiles nicht wahren konnte und dramatische Elemente mit oratorienhaften und kirchlichen vermischte. Trotz dieser Mängel machte das Werk gleich beim ersten Hören einen bedeutenden Eindruck. Bossi ist nicht nur ein ernst schaffender Künstler, der seinen Stoff mit Meisterschaft gestaltet, sondern weiß auch ganz eigenartige Wirkungen zu erzielen. Am stärksten macht sich freilich die Kunst seiner Polyphonie bemerkbar; die Hauptthemen (zum Teil leitmotivisch verwendet) sind etwas blaß, sehr interessant aber ist ihre kontrapunktische Verwertung. Den Höhepunkt bildet ein Duett in kanonischer Form, das den ersten Teil abschließt. Ein geistreiches Stück ist das orchestrale Intermezzo, und manche Solo- und Chorstelle fesselt und macht den Wunsch rege, sie wieder zu hören.

Philipp Wolfrum

Das nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes zusammengesetzte „Weihnachtsmysterium" von Philipp Wolfrum kann nach einer Aufführung, wie sie Berlin in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche erlebte, nicht endgültig beurteilt werden. Es wurde lediglich musiziert; ursprünglich beabsichtigt aber hat der Komponist eine szenische Vorführung mit lebenden Bildern und Pantomimen, wobei der Musikapparat für die Zuhörer unsichtbar bleiben soll. Wolfrum, der bekannte akademische Musikdirektor und Professor der Heidelberger Universität, ist auch sonst, rein musikalisch betrachtet, ein Neuerer. In seinem Mysterium hat er versucht, die Polyphonie, die kirchliche Melodik und Diatonik des siebzehnten Jahrhunderts mit modernem Empfinden für Ausdruck und Klangfarbe zu verbinden. Nicht das Aushecken einer solchen Idee, sondern ihre konkrete Ausführung ist das Entscheidende. Da muß man nun sagen, daß Wolfrum nicht zu den erfinderischen Naturen gehört, die ihre eigene Tonsprache reden. Bei ihm erscheint das Wie immer bedeutender als das Was; sein technisches Können allerdings ist sehr beträchtlich. Der Eindruck gestaltet sich demgemäß trotz der Anlehnung an das Volkstümliche — selbst Floskeln aus der altchristlichen Psalmodie sind neben Kirchenmelodien verwendet — mehr interessant als eigentlich ergreifend. Es ist dem feinsinnigen Musiker immerhin geglückt, aus zwei heterogenen Stilarten einen dritten Stil zu schmieden, der im ganzen einheitlich wirkt, wenngleich manches noch unvermittelt nebeneinandersteht. Darin beruht nach meinem Dafürhalten die Bedeutung des Werkes, das ziemlich vereinzelt auf dem jetzt verödeten Gebiete der kirchlichen Musik dasteht. Ich möchte ein Beispiel geben. Wolfrum schreibt nicht etwa Fugen nach altem Brauch und instrumentiert sie modern; er überträgt vielmehr die Polyphonie der alten Meister auf den Orchestersatz selbst und schaltet dann frei in der Formung der Gedanken. Der Chor ist im Gegensatz dazu mehr homophon gehalten und vertritt das volkstümliche Element. Oft erinnert diese Musik an den Charakter der Lisztschen, nur daß ihr der katholisierende Zug fehlt. Von den benutzten Kirchenliedern tritt am meisten das „Joseph, lieber Joseph mein" (das auch Brahms in seine Gesänge für Alt und Bratsche aufgenommen hat) hervor. Erst erscheint es als Duett zwischen Maria und Joseph, später über-

nimmt es der Chor und führt es kunstreich weiter. Leider klingt dieser Teil (vom A-dur ab) in einen effektvollen Orchestersatz aus, der, ähnlich der Traumvision in Humperdincks „Hänsel und Gretel", eine äußerliche, dekorative Wirkung nicht verschmäht. Das wertvollste, jedenfalls eigenartigste und innerlichste Stück ist im zweiten Teile „Maria an der Krippe", ein mystisch gehaltenes Sopransolo in G-moll zu dem am Schlusse der Chor pianissimo einen Cantus firmus bringt. Die Szene der Engelserscheinung bei den Hirten ist völlig dramatisch gehalten und von großer Steigerung. Hier zeigt sich die glänzende Orchestertechnik des Komponisten, wie denn überhaupt der instrumentale Part der bei weitem interessantere ist. An wichtigen Stellen führt mehrmals das Orchester ausschließlich das Wort. — Soviel über den ersten Eindruck. Man verließ die Kirche mit dem Bewußtsein, ein ernstes und vornehm gestaltetes Kunstwerk gehört zu haben.

Lorenzo Perosi

Lorenzo Perosis Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" ist in Deutschland mit Spannung erwartet worden. Diese Erwartung war künstlich erzeugt durch recht reklamehafte Notizen, die dem Erscheinen des Werkes vorangingen, und wurde noch durch die sich widersprechenden Berichte über auswärtige Aufführungen gesteigert. Aber man sollte sich überzeugen, daß alle Mühe, wie immer in solchem Falle, umsonst war. Mit der vorgeführten Arbeit wird sich der junge italienische Komponist, der bis vor kurzem den Posten eines Kapellmeisters an der Markuskirche in Venedig mit Ehren bekleidet hat, nicht die Stellung eines Meisters in der Kunstwelt erobern, so wenig man ihm eine liebenswürdige, zum Teil ganz eigenartige Begabung absprechen kann. Viele Stellen, namentlich zu Beginn des Werkes, verraten unleugbar Talent; die figurale Bearbeitung der benutzten Kirchengesänge ist auch technisch sehr gut gelungen. Weite Strecken der umfangreichen Komposition dagegen entbehren jeder Erfindung, der formellen wie der gedanklichen; das Ganze ist ein buntscheckiges Gemisch von fugierten Orchestersätzen mit allerhand Schnörkeln und zopfigen Wendungen einerseits und modern gefärbten Rezitativen andererseits, in denen dann die Deklamation des lateinischen Textes wiederum sehr absonderlich berührt. Manchmal weht es wie

greisenhafte Parsifalstimmung in diesen Tönen, dann hüpft wieder ein munteres Haydn-Thema durchs Orchester. Wenig glücklich ist schon im Text die Einführung des Evangelisten in die oratorienhafte, also dramatische Handlung. Die einzelnen Gespräche und Vorgänge werden dadurch auseinandergerissen. Der Komponist, weit entfernt, den Übelstand geschickt zu mildern, hat die Gewohnheit, ganz unnötige Orchesterzwischenspiele einzuschalten, wodurch die Wirkung noch mehr gelähmt wird, als .es ohnehin durch die Gleichförmigkeit der Ausdrucksweise schon geschieht. Die Charakteristik der Personen ist dem Tonsetzer nämlich völlig mißlungen; Christus, Maria, der Evangelist, der Diener, sie alle reden die gleiche matte Tonsprache, in der kaum an einzelnen Stellen originelle oder bedeutende Themen oder auch nur Motive zu Höhepunkten führen. Die Chöre sind mit Ausnahme des Schlußsatzes, in dem die unisono vereinigten Stimmen zu dem fugiert geführten Orchester eine gregorianische Melodie singen, a capella gehalten. Diese Chorsätze, besonders die von zwei Orchestervariationen unterbrochene Bearbeitung des „Scrutator alme cordium“, die den ersten Teil beschließt, bilden das musikalisch Wertvolle der Partitur. Sie sind, wie gesagt, gut und nicht ohne Eigentümlichkeit gemacht. Die Instrumentierung läßt viel zu wünschen; sie ist durchweg armselig dünn, stellenweise recht bunt und (ich erinnere nur an die Pauke bei filius Dei vivi!) nicht immer glücklich. Im übrigen sah man siich auf einzelne erfreuliche Züge, die hier und da auftauchten, angewiesen. Dem Komponisten ist feine Haltung und ernstes Wollen nachzurühmen; billige oder gewöhnliche Effekte verschmäht er, entschädigt aber leider in keiner Weise für diese Enthaltsamkeit. Es ist möglich, daß Perosi sich noch zu einem Komponisten entwickelt, der mit Recht das Interesse der Öffentlichkeit auf sich lenkt. Auch sein „Lazarus“ würde, weil er Zartes und Liebenswürdiges enthält, kaum Widerspruch herausfordern, wenn nicht der Versuch gemacht worden wäre, ihn uns als Meisterwerk aufzutischen.

Felix Woyrsch

Ein neues Oratorium ist in unserer Zeit etwas außerordentlich Seltenes geworden. Das beweglichere Drama, die kleineren Formen der Konzert- und Kammermusik sind fast zur Alleinherrschaft gelangt,

vor allem hat die symphonische Dichtung für Orchester alles in sich aufgenommen', was sonst aus dem poetischen Gestaltungstrieb des Musikers heraus zur Verbindung mit dem Worte drängte. Einzig die kirchliche Musik ist in diese Bewegung nicht hineingezogen worden; hier sind es aber wieder andere Gründe, die eine weitere Entwicklung unterbunden haben. Abgesehen davon, daß ein kirchliches Empfinden, wie es die geistliche Tonkunst früherer Zeiten voraussetzte, längst nicht mehr in der Mehrzahl der Hörer vorhanden ist — auch die Fähigkeit, innerhalb einer religiösen Sphäre ästhetisch zu genießen, ist uns mehr und mehr abhanden gekommen. Was früher sich gegenseitig aufs höchste steigerte, übt jetzt getrennt eine reinere Wirkung auf uns.

Man muß sich dieser Zustände bewußt sein, um einen Musiker recht zu verstehen, der heutzutage mit einem kirchlichen Werk vor die Öffentlichkeit tritt. Ist er ehrlich, so muß er sich sagen, daß die Bedingungen für die Aufnahme seiner Ideen bei einem modernen Konzertpublikum (gleichviel, ob in der Kirche oder in einem profanen Saal), an das er sich doch andererseits wiederum wendet, eigentlich nicht vorhanden sind. Hierin liegt meines Dafürhaltens das Schwierige und Undankbare einer solchen Aufgabe weit mehr, als in der schwer zu verdrängenden Erinnerung an gewaltige Vorbilder. Auch wenn Felix Woyrsch, dessen Passions-Oratorium der Sternsche Verein zur Aufführung brachte, ein wirkliches Genie wäre, wir könnten ihn nicht an Bach und Händel messen, die ihrer Zeit doch ganz anders gegenüberstanden. Daß er so mutig an die Behandlung des höchsten Stoffes herangegangen, zeigt ein Selbstvertrauen, das nur aus innerem Bedürfnis zu erklären ist. Seine Musik macht denn auch einen durchaus ehrlichen, überzeugten Eindruck. Er hat wohl weniger über die Berechtigung und Art seines Vorgehens nachgegrübelt; ihn trieb es, das bei anderen Bewunderte auf seine Weise zu versuchen. Was er dabei zu geben hatte, ist leider so wenig persönlich gefärbt, daß es eine innigere Teilnahme des Hörers nur an wenigen Stellen gewinnt. Die Chöre sind gut gearbeitet, von teilweise interessanter Polyphonie; die Soli enthalten einzelne feine, stimmungsvolle Züge. Das Ganze ist meisterlich gemacht und zeigt eine würdige, ernste Haltung. Etwas wirklich Neues tritt uns kaum wo entgegen. Bernhard Scholz, der eine warme Vorrede zu dem Texte geschrieben hat, vindiziert dem Komponisten das Recht, die Errungenschaften der

modernen Technik auch auf ein derartiges Werk zu übertragen. Gewiß; aber Felix Woyrsch hat einen nur zu spärlichen Gebrauch von diesem Recht gemacht. Im ganzen ist seine Passion, die ganz geschickt lediglich Worte der Bibel verwendet, doch älteren Vorbildern nachempfunden und hat lange nicht die scharf geprägten eigenartigen Züge, die zum Beispiel Kiels „Christus" zeigt. Die Erfindung ist ohne persönliche Note, hält sich aber, was hervorgehoben zu werden verdient, frei von weichlicher Sentimentalität. Was von modernen Mitteln in der Orchesterbehandlung verwertet wurde, ist nicht genügend, den Stil des Werkes wesentlich zu bestimmen. So wird diese Passion wohl eine vorübergehende Erscheinung unserer schnellebigen Epoche bleiben, bemerkenswert immerhin durch den Ernst und die auf Ungewöhnliches gerichteten Tendenzen ihres Schöpfers.

Von älteren Meiſtern

Bach

Es gibt Dinge, von denen wir nur ungern ſprechen, weil ſie uns zu gewaltig bewegen und unſer innerſtes Weſen an einem Punkte berühren, zu dem ſelbſt die Sprache nicht hinabreicht. Dem Künſtler und dem Kunſtergebenen geht es ſo mit den erhabenſten Schöpfungen der Meiſter; alle Worte, zu denen ſonſt Bewunderung und Zuneigung drängen, erſcheinen frivol im Vergleich zu dem Gefühl, mit dem wir ſolchen Werken gegenüberſtehen.

Zu den ganz einzigen Erſcheinungen, zu den höchſten Offenbarungen auf muſikaliſchem Gebiete gehört auch Sebaſtian Bachs Hohe Meſſe. Man erlebt ſie, und man kommt aus dem Staunen nicht heraus. Kaum glaublich will es ſcheinen, daß eines Menſchen Geiſt dieſes Tongebäude aufführen konnte. Wollen wir alles, was ſeit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts geſchaffen worden, in eins zuſammenfaſſen, ſo ſteht die H-moll-Meſſe Bachs als der Inbegriff deſſen da, was wir Modernen Muſik nennen. Muſik als Formenkunſt hat in ihr, wie in Bach überhaupt, den Höhepunkt erreicht; aber auch Muſik als Kunſt des Ausdrucks iſt kaum überboten worden. Hier erſcheint bereits latent, was ſich in Beethoven und Wagner zu höchſter Freiheit und Intenſität entwickeln ſollte. So wird das gigantiſche Werk immer und immer wieder die Muſiker aller Richtungen um ſich ſcharen, und nicht minder allen Empfänglichen eine Quelle der reinſten und weniger der Menge der erſchütterndſten Eindrücke bleiben. Nur wird der Laie den Schatz, der auch ihm beſtimmt iſt, nicht leicht und nicht beim erſten Male ſeinem Bemühen zugänglich finden.

* * *

Das Schickſal der Bachſchen Muſik iſt eins der merkwürdigſten Kapitel in der Muſikgeſchichte. Der Name des Kantors von St. Thomas

war zu seinen Lebzeiten weit berühmt, wenn auch die Kenntnis seiner Werke auf einen kleineren Kreis beschränkt blieb. Trotzdem konnte es kommen, daß diese Werke lange Zeit hindurch beinahe verschollen waren; ein Jahrhundert fast nach ihrer Entstehung wurden sie wieder ans Licht gezogen, und erst sehr allmählich und vereinzelt drangen sie in die Menge. Seitdem hat sich vieles verändert. Die Tonkunst ist in Wege geleitet, die, in gewissen Beziehungen wenigstens, immer weiter von Bach abführen; aber mächtig ist die Schar seiner Verehrer gewachsen, und in dem letzten Jahrzehnt hat sich geradezu ein Bach-Kultus entwickelt, der unser Musikleben stark beeinflußt. Das haben wir dem Wirken und Lehren der großen Meister zu danken, die seit Mendelssohn und Schumann ausnahmslos und unaufhörlich auf Bach hingewiesen haben; das ist ferner dadurch möglich geworden, daß viele Künstler und ganze Körperschaften sich der Pflege dieser Musik gewidmet haben, daß endlich auch die Forschung für eine Erschließung und praktische Nutzbarmachung der hinterlassenen Schätze gesorgt hat.

* * *

Seit langem macht sich der Philharmonische Chor und sein Leiter Siegfried Ochs um den einzigen Johann Sebastian in hervorragender Weise verdient. Die Aufführungen der H-moll-Messe waren eine Tat, die nicht ohne Folgen geblieben ist. Andre Abende brachten noch unaufgeführte Kirchenkantaten. Vielleicht lernt man in diesen für den Gottesdienst geschriebenen ein- und mehrsätzigen Stücken (die erst später unter dem Namen „Kantaten" zusammengefaßt wurden) den Meister und seine Eigenart am besten kennen; jedenfalls spricht er sich hier an manchen Stellen am allerpersönlichsten aus. Was ist es nun, das uns diese Kunst wieder so nahe gebracht hat, daß sie fast einen ebenso breiten Raum in den Konzertprogrammen einnehmen kann wie die Beethovens oder Wagners? Ist es nur die Bewunderung, die ihre unerreichte Größe abnötigt, oder fühlen wir uns auch innerlich von dem Altmeister so angezogen, daß wir immer wieder zu ihm zurückkehren? Ich gaube, daß das letztere bei Musikern und tiefangelegten Naturen vorwiegend der Fall ist. Es gibt keine Stimmung, keine Gemütsverfassung, in der er nicht wie eine Offenbarung auf uns wirkt; zudem hat Bach bei aller Formenstarrheit etwas Ganzmodernes, eine Romantik

und leidenschaftliche Subjektivität, die gerade auf den modernen Menschen ihre Macht ausübt. Nicht wenig trägt wohl auch die Unzufriedenheit bei, die weite Kreise wieder zu den Quellen jetzt leider versandender Ströme treibt, und endlich mag selbst der mystisch kirchliche Zug unserer Zeit sich in der Vorliebe für Bach geltend machen.

* * *

Bach hat sich wohl nicht träumen lassen, daß er einmal populär werden würde. Das Merkwürdige ist, daß dies zu einer Zeit geschieht, die nicht seinem Empfinden, wohl aber seinen Ausdrucksmitteln so sehr entfremdet ist. Ich habe meine Zweifel an der Echtheit einer gewissen Bach-Begeisterung nie ganz unterdrücken können und fürchte, daß da die allbezwingende Mode mit ihr Wesen treibt. Das Publikum als Ganzes wäre in seinen sonstigen Geschmacksäußerungen nicht zu verstehen, wenn es wirklich von dieser Musik sich angeheimelt fühlte, sie in größeren Quantitäten wirklich genießen könnte. Aber selbst die kleine Gemeinde derer, die zu Bach in einem inneren Verhältnis stehen — ist sie in ihrem Kultus nicht doch vielleicht etwas doktrinär geworden, hört auch sie die Werke immer ohne jedes Vorurteil? Ich brauche mich nicht gegen Mißverständnisse zu verwahren; ich habe meine Liebe zu Bach oft und leidenschaftlich genug bekundet. Aber ich muß gestehen, daß mir außerhalb der Kirche, für die sie gedacht sind, viele seiner Werke einen recht ungleichen Eindruck machen, daß mich der Klang der instrumentalen Begleitung nicht selten peinlich berührt, und daß ich gewisse formelle Eigenheiten des Satzes mit den poetische Absichten manches Stückes beim besten Willen nicht mehr in Übereinstimmung bringen kann. Warum soll man das nicht offen aussprechen? Die Bedeutung Bachs auch für uns leidet darunter gewiß nicht. Die Begleitung zu den Arien klingt zuweilen so unwahrscheinlich, daß man nicht begreift, daß die heute so beliebte nachhelfende Hand hier noch nicht eingegriffen und wenigstens ein füllendes Cembalo hinzugesetzt hat. Die Bach-Bewegung hat ihren Zweck erfüllt und die Schmach früherer Zeiten, die Bach fast vergessen konnten, getilgt; sie hat uns unermeßliche Schätze erschlossen. Nun brauchen wir aber nicht alles, was sich gefunden, sozusagen mit Haut und Haaren zu verzehren, wollen um des Unvergleichlichen willen nicht alles auf dieselbe Stufe erheben.

über sein Empfinden hinauszugehen, ist niemand verpflichtet, und der kunstgeschichtliche Wert kann nicht das ästhetische Urteil bestimmen.

* * *

Nichts ist so bezeichnend für die neueste Wandlung des musikalischen Geschmackes wie der Verlauf der Osterwoche, vergleicht man ihn mit dem früherer Zeiten. Grauns „Tod Jesu", an dem die Berliner sich ein Jahrhundert lang ergötzt hatten, ist endgültig beiseitegelegt; die Oratorien Mendelsohns behaupten schon längst nicht mehr ihre bevorzugte Stellung; immer ausschließlicher herrscht Bach. Nun ehrt es gewiß unsere Zeit, daß sie ihre Erbauung bei dem ernstesten aller Meister sucht, wenngleich, wie ich immer wieder betonen möchte, ein leises Mißtrauen der jetzt um sich greifenden Bewegung gegenüber nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Männer wie Schumann, Brahms, Wagner haben zu oft und laut auf Bach als den Urquell aller Musik gewiesen, die moderne Forschung hat ihn zu sichtbar auf den Schild gehoben, als daß die weiten Kreise der „Gebildeten" noch frei in ihrem Urteil sein könnten. So tief ich einen Musiker bedauern müßte, der von der musikalischen Weisheit Bachs, von seinem schier unergründlichen Können nicht immer wieder betroffen und gerührt wäre, so erfrischend finde ich einen Laien, der nicht die Augen verdreht und offen ausscheidet, was er seiner Empfindungsart nicht assimilieren kann. Was ein Musiker wie Robert Franz meinte, als er in seiner derben Weise beim Durchspielen einer eben aufgefundenen Kantate mit Tränen in den Augen vor Begeisterung ausrief: „Was sagen Sie zu dem Schweinehund?" — das kann er, der Laie, ja doch nicht nachfühlen. Bachs Größe macht für die Allgemeinheit nicht das Artistische, sondern seine Dichternatur aus, die Kraft und Freiheit des Ausdruckes (in einer im Ausdruck noch gebundenen Zeit), seine Romantik, in der er vieles Moderne so überraschend vorausgenommen hat. Diese Seite der Persönlichkeit enthüllen uns aber seine Werke nicht gleichmäßig, sie ist keineswegs überall erkennbar.

* * *

Welcher von beiden Passionen Bachs man den Vorzug geben will, hängt von der individuellen Veranlagung des Hörenden ab. Die Allgemeinheit hat für die Matthäus-Passion entschieden. Sie ist dramatischer: das bringt sie dem Empfinden unserer Zeit näher. In der Johannes-Passion ist dem Lyrischen ein breiterer Raum gegönnt; dafür enthält sie noch Innigeres, Zarteres, und nicht geringer sind, trotz der größeren Einfachheit, ihre musikalischen Wunder. Allein der Eingangschor, dessen Harmonien und romantische Klangfarben so überzeugend das Schmerzvolle des Stoffes zu Gemüte führen! Die ältere Partitur besitzt wiederum in den Chorälen, die so wirkungsvoll an die Einschnitte der Handlung gesetzt sind, ein Machtmittel von stärkster, volkstümlicher Art. Wie gesteigert müßte ihre Wirkung erst sein, wenn wie Bach es wollte, die Gemeinde sie mitsänge! Man denke sich zum Beispiel, daß nach der Stelle von Petri Beteuerung „Und wenn ich mit dir sterben müßte!" die Versammlung sich erhöbe und in die Worte einstimmte: „Ich will hier bei dir stehen." Wie anders, wie persönlicher noch würde sich die Beziehung des Hörers zum Kunstwerk gestalten! Und dann solche Stücke wie „O Golgatha" oder „am Abend, da es kühle ward", die wiegen natürlich zugunsten des Ganzen. Und mit welcher Feinheit läßt Bach die Stimmung in ein Schlummerlied ausklingen! Die einfache Liedform wendet er an, nur in Dimensionen gerückt, wie sie der Schluß eines so monumentalen Werkes erforderte. Hört man dergleichen, und wird man die Echtheit, die Unabsichtlichkeit solcher Kunst recht gewahr, dann verliert, was einem an dem Ringen späterer Geister nach subjektivem Ausdruck gelegentlich wertvoller erscheint. Er versinkt vor diesem Gipfel einer in ihrer Abgeschlossenheit so nur einmal in der Geschichte nachweisbaren musikalischen Kultur.

Beethoven

Beethovens Geburtstag fällt in den Dezember (wahrscheinlich war es der 16.), und fast immer ist dann der eine oder andere Abend ganz dem Andenken des Meisters gewidmet. So wird die Woche vor Weihnachten zu einer musikalischen Festwoche. Man kann sich sehr leicht überzeugen, daß die Liebe zu Beethoven tiefer im Volke wurzelt als irgendeine andere, und das kann uns eine tröstliche Gewähr für

die Zukunft geben. Unser ganzes musikalisches Empfinden ist auf ihn abgestimmt; wer die ersten Eindrücke seiner Werke auf ein empfängliches Gemüt beobachtet, macht dieselbe Wahrnehmung wie der mit ihnen Wohlvertraute, der ihre Wunder an sich selbst stets aufs neue verspürt. Was bei aller Neukunst im Innersten unbefriedigt läßt, das sagt uns niemand eindringlicher, niemand verständlicher als Beethoven. Gar vieles lockt und interessiert, aber zu Beethoven können wir immer wieder zurückkehren. Er nimmt uns in jeder Stimmung auf, er hebt uns über die kleinlichen Sorgen hinweg und führt uns hinaus aufs hohe Meer leidenschaftlichsten Empfindens. In seinen Werken ertönt fort und fort der Siegesruf, nach dem wir alle uns sehnen, den wir nicht entbehren können; und die Darstellung und Überwindung des ewig Leidenden im Menschen ist ihr Inhalt, auch da, wo anscheinend nur ein phantastisches Spiel mit Formen und Klängen getrieben wird. Je älter man wird, desto mehr staunt man zugleich die weise Kunstgemäßheit an, mit der ein solches Ringen Ausdruck gefunden. Die Geschichte kennt wohl kein zweites Beispiel, wo wie bei Beethoven sich ungestümes, persönlichstes Fühlen mit vollkommener Abgeklärtheit und einer Bildnerkraft eint, die fast an das Walten der Natur gemahnt.

* * *

Wir können uns wahrlich nicht beklagen, daß Beethovens Musik in unseren öffentlichen Aufführungen nicht genügend gepflegt werde. Kaum ein Abend vergeht, wo nicht mindestens ein Werk des Meisters zu Gehör gebracht wird. Das ist gewiß ein erfreuliches Zeichen für den Ernst, der bei den Ausführenden wie bei der Zuhörerschaft waltet. Es fragt sich aber, ob diese etwas einseitige Bevorzugung sich immer als berechtigt erweist, und ob sich nicht auch Bedenken dagegen erheben lassen? Man wird die letzte Frage, gegenüber der Klaviermusik wenigstens, nicht ohne weiteres verneinen dürfen. Das Verdienst, das Verständnis für Beethovens Sonaten (wie für seine Musik überhaupt) geweckt und gefördert zu haben, ist eines der vielen Hans v. Bülows. Nicht nur erweiterte er den Kreis und nahm als erster auch die letzten fünf Sonaten in sein Programm auf, sondern auch für die Werke aus der ersten und mittleren Periode war er durch Lehre und Beispiel

unermüdlich tätig. Konnte man ihm anfänglich nicht mit Unrecht gewisse Eigenmächtigkeiten und Willkürlichkeiten vorwerfen, so war Bülow später von pietätvollster, fast philologisch angehauchter Gewissenhaftigkeit. Aber trotz seiner Eigenart, die manchem als trockene Pedanterie und Schulmeisterlichkeit erschien, hat er uns doch wie kein anderer den innersten, geistigen Gehalt dieser Tonwelt erschlossen.

Ob nun die Heranziehung der letzten Sonaten Beethovens als ein Gewinn zu betrachten ist, darüber ließe sich streiten. Nach meiner Meinung gehören sie nicht in den Konzertsaal. Ein Geist wie der Bülows konnte wohl einmal das Wagnis bestehen; leider aber hat er auch in dieser Beziehung Schule gemacht, und jeder irgendwie hervorragende Pianist glaubt jetzt seinem Beispiel folgen zu sollen. Zu wie wenig erfreulichen Resultaten das führt, kann man häufig genug beobachten. Die große B-dur-Sonate wirkt in der Öffentlichkeit auf eine Zuhörerschaft geradezu langweilig, was man doch ehrlich eingestehen sollte. Aber auch die andern vier gehören mit Ausnahme einzelner Sätze durchaus in die intimste musikalische Unterhaltung des Hauses. Nur hier ist die hochgradige geistige Konzentration, die sie verlangen, erreichbar, nur hier wird das Ohr durch das Spröde, sozusagen Abstrakte des Klanges, das schon durch die weitgetrennte Lage beider Hände oft bedingt ist, nicht ermüdet.

Daß wir die übrigen Sonaten im Repertoire unserer Klavierspieler nicht missen möchten, versteht sich von selbst. Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß wir auch sie zu oft, das heißt nicht immer von Leuten, die ihnen gewachsen sind, hören. Unter den vielen, die sich an ihnen versuchen, sind doch nur einzelne, die es mit voller Berechtigung tun, und da drängt sich der Wunsch hervor, diese Künstler und Künstlerinnen möchten sich doch lieber Aufgaben zuwenden, denen sie weniger schuldig bleiben, und die sehr mit Unrecht vernachlässigt werden. Abgesehen von den Modernen und den Werken Schuberts, Webers und Schumanns, die weit seltener hervorgeholt werden, liegt der Sonatenschatz Haydns und Mozarts unbenutzt da. Daß sie in stilvoller Ausführung nicht mehr genießbar wären — wenigstens nicht ebenso genießbar wie ein mäßig gespielter Beethoven —, das kann nur der behaupten, der sie nicht kennt. Mozart zeigt sich allerdings in der Klaviersonate nicht von seiner stärksten Seite: die Rücksicht auf die Eigenart des Instruments hat der frei gestaltenden

Phantasie in diesen Sachen, die ja auch meist für den Unterricht geschrieben wurden, Zügel angelegt; dennoch sollten einige von ihnen nie aus dem Konzertsaal verschwinden. Bei Haydn, der Mozart auf diesem Gebiete bedeutend überragt, liegt die Sache noch ganz anders. Seine Klaviermusik, seine Sonaten enthalten eine Fülle schöner Musik, und es ist ebenso unbegreiflich wie bedauerlich, daß sich auch nicht ein Pianist mehr findet, der sein Können und seine Erfolge damit bereichert.

* * *

Die große Leonoren-Ouvertüre Beethovens hat den Theaterkapellmeistern, die auf eine für den Dirigenten so dankbare Aufgabe nicht gern verzichten möchten, schon viel Kopfzerbrechen gemacht. Wohin man sie auch setzte, an den Anfang oder (wie es zuweilen geschieht) zwischen das große Duett und das letzte Finale, oder gar an den Schluß — überall drückt sie auf das Drama und wirft Schatten auf ihre Umgebung. Man hat geglaubt, einen Ausweg zu finden, indem man ihr den Platz hinter dem F-dur-Trio, vor dem Marsche und dem Auftreten des Gouverneurs, anwies. Das scheint sehr klug erdacht; denn hier trennt sie allerdings das Vorspiel, die Exposition, zu deren harmloseren Ton sie wenig paßt, von dem eigentlichen Leonoren-Drama. Aber ich fürchte, daß sie auch dort unbequem ist und die Proportionen des ersten Aktes stört. Warum nicht das Werk, das sich nun einmal organisch nicht in die Oper einfügen will, ruhig dem Konzertsaal überlassen? Das scheint mir die natürlichste Folgerung aus allen Erwägungen und Experimenten zu sein, um so mehr, als Beethoven mit der E-dur-Ouvertüre das Problem für die Bühnenaufführung des „Fidelio“ praktisch gelöst hat.

* * *

Es ist etwas Eigenes um die Popularität der Neunten Symphonie. Das Werk, das am wenigsten Anwartschaft darauf zu haben schien, das selbst hervorragende Zeitgenossen Beethovens für ästhetisch ungenießbar erklärten, hat sich wie kein zweites die Massen erobert. Ein Beweis einerseits dafür, daß es durchaus nicht immer auf leichte Zugänglichkeit und artistische Einfachheit der Fassung ankommt — die Neunte stellt an das musikalische Verständnis doch nicht geringe An-

forderungen — andererseits für den stark volkstümlichen Zug in Beethovens Kunst. Bei allem Adel und aller Tiefe der Konzeption, bei aller Verfeinerung der künstlerischen Mittel, lebten in dem Meister Naivität und Urwüchsigkeit, etwas, wenn man so sagen darf, Demokratisches, das ihn gelegentlich seinen lyrischen Ausdruck dem Empfinden der Menge anpaßen, vor allem aber vor derberen Wirkungen einer Art al Fresco nicht zurückweichen ließ. Vielleicht ist es das, was anders organisierten Naturen, wie Spohr und Weber, die noch nicht gleich uns die ganze Erscheinung überblicken und verstehen konnten, zunächst an Beethoven unbehaglich war. Wir dürfen uns auch nicht verhehlen, daß eigentlich der grandiose Schlußsatz mit seinen vokalen Mitteln den Erfolg entschieden hat. Die übrigen, ungleich wertvolleren Sätze werden noch heute von vielen mit in den Kauf genommen und würden für sich allein schwerlich dem Werke seine ungewöhnliche Anziehungskraft verliehen haben.

* * *

Noch einmal wurde im Opernhause „Leonore", die ursprüngliche Fassung des „Fidelio" gegeben. Ob es das letztemal gewesen? Das wäre schade; denn die Zahl derer, die sich dafür interessieren, kann durch zwei Aufführungen schwerlich befriedigt sein, und, ganz abgesehen von dem musikhistorischen Interesse, bietet diese Fassung so viel Schönes, daß man gelegentlich immer darauf zurückkommen sollte. Jedenfalls wäre solche Abwechslung ratsamer, als etwa der Versuch, die eine oder andere Nummer in die „Fidelio"-Partitur aufzunehmen. Beethoven hat seiner Oper eine entgültige Form gegeben, die wir zu respektieren haben. Daneben aber dürfen wir uns wohl der Urgestalt freuen; von einem Verdrängen des „Fidelio" soll ja nicht die Rede sein. Ich kann nur nicht in das Urteil derer einstimmen, die immer die letzte Fassung eines Werkes für die beste halten und sich auf das „Vermächtnis" des Autors berufen. Im Gegenteil nehme ich lieber unleugbare Schwächen in den Kauf, um der Frische und Einheitlichkeit willen, die der später verbessernde Verfasser selten unangetastet läßt, da er sich gewöhnlich in die gleiche Stimmung nicht mehr versetzen, seinen inzwischen veränderten Stil nicht verleugnen kann. Ein betrübsames Beispiel dafür bietet die sogenannte Pariser „Tannhäuser"-

Bearbeitung. Wagner stand seiner Schöpfung entfremdet gegenüber, als er es fertig brachte, ihr die neue Venusbergszene aufzubürden. So ist mir auch die erste Fassung des H-dur-Trios von Brahms die weitaus liebere. Der spätere Brahms hatte mit dem jugendlichen Stürmer, dem Sprossen Schumannscher Romantik, zu wenig mehr gemeinsam, als daß nicht Brüche in der Verschmelzung des Alten und Neuen sich bemerkbar machen sollten. Trotzdem bevorzugen unsere Musiker jetzt ausschließlich die zweite Bearbeitung.

Ich kenne nur eine Oper, die durch Umarbeitung lediglich gewonnen hat, das ist Glucks „Orpheus“. Als Gluck aus der Kastratenrolle eine Tenorpartie machte, war er seiner Arbeit innerlich noch nicht entfremdet, nicht durch lange Jahre von ihrer Entstehungszeit getrennt. Diese „Pariser“ Fassung sollte wirklich die bühnenübliche (die ja nicht einmal den ursprünglichen Intentionen des Meisters entspricht!) endlich verdrängen. Es ist doch eigentlich schmählich, daß seit dem Erfolge der Viardot in Paris auch bei uns aus dem Sänger der Gattenliebe eine weibliche Hosenrolle geworden ist. Doch zurück zur „Leonore“!

Mir scheint, daß das Verdienst Dr. Erich Prieers, der uns diese Partitur wiedergewonnen hat, noch nicht allgemein genugsam geschätzt ist. Die Sache liegt nicht so, wie sie vielfach dargestellt wird, als ob es sich um den schwachen Vorgänger des „Fidelio“ handelte. Aus Schindlers, des treuen Famulus, Mitteilungen wissen wir, daß Beethoven auf seine „Leonore“ große Stücke hielt, daß er sie widerwillig und nur durch die Verhältnisse gezwungen umgearbeitet hat, und daß er sich sehr wohl bewußt war, wie schwer es ihm wurde, sich 1814, wo er bereits vielfach ein anderer geworden war, wieder in die ältere Arbeit zurückzufinden. Tatsächlich ist denn auch der „Fidelio“ nicht überall eine Verbesserung. Die „Leonore“ hat den Vorzug größerer Einheitlichkeit, sie enthält auch im einzelnen Schönheiten, die wir im „Fidelio“ vermissen. Sich davon zu überzeugen, gibt der Priegersche Klavierauszug jedem die Gelegenheit. Warum sollen nicht beide Fassungen nebeneinander bestehen? Man muß sich hüten, aus dem schiefen Gesichtswinkel der Tradition und Gewohnheit die uns weniger vertraute zu beurteilen. Die Rezitative, die Leonorens große Arie und das Erkennungsduett einleiten, sind unersetzt geblieben; daß die Florestan-Arie von größerer dramatischer Wahrheit ist, wird

gleichfalls niemand bestreiten, und das Chorfinale enthält wahrhaft ergreifende Stellen. Offen bleibt die Frage nach dem Melodram. Selbst wenn bei der ersten Aufführung eins vorhanden war, glaube ich nicht, daß es schon die uns bekannte Gestalt hatte. Die Anspielung auf die erst 1814 komponierte F-dur-Arie macht dies zum mindesten sehr unwahrscheinlich.

* * *

— — Das war ein unvergeßlicher Tag, als im Opernhause die große B-dur-Fuge opus 133 erklang, die man seit den Konzerten der Meininger unter Bülow (also anfangs der achtziger Jahre) hier nicht gehört hatte. Es gab einmal wieder einen Moment, der über die alltäglichen Eindrücke hinweghob, der ins Innerste griff und daran gemahnte, wozu eigentlich die Kunst im Grunde da ist. Weingartner hat damit einen „letzten Beethoven" gleichsam wiederentdeckt, ein Werk, das noch gar nicht genug beachtet worden, und das verdiente, an der Seite der so häufig gespielten Symphonien wenigstens von Zeit zu Zeit auf unseren Konzertprogrammen zu erscheinen. Durch eine eingehende, vom Dirigenten herrührende Nuancierung der Dynamik und des Vortrages wurde es dem Verständnis nahegelegt, und die königliche Kapelle spielte mit so überzeugendem Ausdruck, und, wo es anging, auch Klangschönheit, daß es schon in der Probe zu spontanen Ovationen kam. Langjährigem Gebrauche folgend hatte man, im Hinblick auf den Geburtstag des Meisters, den ganzen Abend Beethoven gewidmet. Die große Leonoren-Ouvertüre wurde mit gewohntem Schwunge vorgetragen (das atemraubende Crescendo am Schlusse zum kleinen Nonenakkord hin verfehlt nie seine Wirkung); die feine Gliederung im Bau der B-dur-Symphonie trat in helle Beleuchtung; Frédéric Lamond spielte das Klavierkonzert in Es. Das Ereignis des Abends blieb die B-dur-Fuge. Schon stilistisch betrachtet trägt sie wie kaum ein anderes Stück die Merkmale des letzten Beethoven. Das merkt man noch, auch wenn die Besetzung der einzelnen Stimmen vervielfältigt und der Kontrabaß zur Verstärkung des Cello zu Hilfe genommen ist. Beethoven hat sie ja bekanntlich für Soloquartett geschrieben. Sie bildete ursprünglich den Schlußsatz des B-dur-Quartetts op. 130, und in diesem Zusammenhange ist auch das Stück bei

seiner ersten Aufführung in Wien (März 1826) zu Gehör gebracht. Daß die Fuge den Zeitgenossen nicht gefiel, glauben wir gern. Beethoven trennte sie von dem Quartette los und widmete sie als selbständiges Stück seinem einstigen Schüler, dem Erzherzog Rudolf. Ihr gewaltiger Inhalt geht über den Rahmen der Ausdrucksfähigkeit solistischer Instrumente zweifellos hinaus, und so ist die orchestrale Ausführung innerlich nicht ungerechtfertigt. „Tantôt libre, tantôt recherchée“ nennt Beethoven die Fuge, die eine geheimnisvolle, seltsam spannende Einleitung (Overtura) vorbereitet. Zwei Themen von eigenwilligem Charakter, das eine mehr rhythmisch, das andere mehr harmonisch ausgeprägt, werden bald in inniger Umschlingung, bald einzeln verarbeitet. Da herrscht nicht nur freie Schreibweise, wie im Allegro molto, das beinahe marschmäßige Züge annimmt; das ist überhaupt ganz etwas anderes als der historisch gewordene Fugenstil. Ein Ausblick in eine neue Welt tut sich auf, in der die Gesetze der Form zu Ausdrucksmitteln individueller Willkür umgemünzt sind. Und was sagt uns dieser Ausdruck, dem hier alles dient? Es ist das alte Lied vom vergeblichen Kampf, der durch alle Werke Beethovens klingt. Hier nimmt es besonders herbe und schneidende Töne an, man merkt: es geht zu Ende. Wie eine freundliche Vision schwebt das langsamere Ges-dur hinein, zuversichtlicheres Empfinden, selbst etwas wie Humor will sich regen; dann wieder das Auflehnen gegen Übermächtiges, dann resigniertes Ermatten. Am Schluß das bittere Lachen über den schwer erkämpften Sieg der Entsagung und — noch einmal ein Aufschwung. Im Leben wie in der Kunst dieses Menschen stand eben immer ein „Und doch!“ am Ende. — Daß man des all so gewahr wurde, war das Verdienst der Darstellungskunst Weingartners. Wie ein langes, langes Erlebnis zog diese Musik an einem vorüber, fast wie ein eigenes; und wem die Stunde glücklich war, daß er den Eindrücken ganz sich hingeben konnte, der kehrte wohl als ein anderer, oder doch mindestens nachdenklich heim.

Mozart

Nichts spricht für die einzige Stellung Mozarts in der Weltgeschichte wohl mehr als das Gewicht und die ausschlaggebende Bedeutung, die sein Ansehen, sein Gedächtnis noch nach anderthalb Jahr-

hunderten einem Datum zu verleihen vermag. Welche politischen, sozialen oder sonstigen Ereignisse auf den 27. Januar 1906 auch fallen mochten — er wäre immer der Mozarttag geblieben in aller Bewußtsein und für alle Zeiten. So ganz sind wir also noch nicht in die realen Händel der Welt verstrickt, daß das Bedürfnis nach höherer Bewertung solcher idealen Regungen ganz erloschen wäre. Wenn es auch nur von Zeit zu Zeit sich meldet, wie ein tiefes, freies Aufatmen. Der am 27. Januar 1756 geboren wurde, ist in der Kunst (nicht nur in der Musik) eine seltene Ausnahmeerscheinung. Wie kaum einem anderen haben ihm alle Völker und Zeiten gehuldigt, wie zu keinem anderen Musiker blicken heute alle Parteien in gleicher Verehrung zu ihm auf. Das kommt daher, daß Mozart eine zentrale Stellung einnimmt. Andere Meister — Bach, Beethoven, Wagner — haben einzelne Seiten ihrer Kunst stärker ausgeprägt: sie bedeuten Gipfel der Entwicklung; bei Mozart findet sich alles in gleicher harmonischer Vollendung, er ist der Mittelpunkt, von dem alles ausstrahlt, auf den sich alles wie die Punkte eines Kreises zurückbezieht.

Der Anlaß, daran zu denken und der Liebe zu dem Meister Ausdruck zu geben, ist ja willkürlich gewählt, und mehr in der Stille als in den festlichen Veranstaltungen der Öffentlichkeit lebt und bekundet sich das wahre Verständnis. Nicht der Tribut, den wir (gestehen wir's nur ein!) der Jubiläumssucht unserer Zeit zahlen, ist das Erhebende an der Sache. Es fragt sich, wie man das Vermächtnis Mozarts am besten und würdigsten ehrt.

Man kann solchen Tag durch offizielle Kundgebungen markieren. — Eine andere und bessere Art, das Gedächtnis des Meisters zu feiern, wäre auf musikpädagogischem Gebiete anzubahnen. Man könnte versuchen, in unserem musikalischen Schaffen eine Wiedergeburt seines Geistes herbeizuführen. Man könnte es — wenn die Zeit dafür reif wäre! In diesem Punkte heißt es noch etwas pessimistisch sein. Fragen wir uns, wodurch Mozart auf unsere Modernen vorbildlich wirken könnte, so tritt unter vielen anderen ein Zug seiner Wesenheit besonders hervor: Mozart ist immer gewählt in den Mitteln. Er ist darin, wie alle Klassiker, Aristokrat, und doch zugleich volkstümlich. Er bedurfte keiner Konzessionen für einen klaren, allgemeinverständlichen Ausdruck, er konnte ihn in die kunstvollsten und vornehmsten Formen gießen. Das ist das Geheimnis seiner Anmut. Der Geschmack und

die musikalische Kultur seiner Zeit haben solch Vollbringen ermöglicht; und nur die gleichen Vorbedingungen könnten die verlorengegangene Fähigkeit wiedergewinnen helfen.

Noch eine dritte Ausdrucksform der Mozart-Verehrung schwebt mir vor: sie führt in das musikwissenschaftliche Gebiet. Seit Otto Jahns, des Mozart-Biographen, Tagen hat die Mozart-Forschung so ziemlich geruht. Das biographische Material ist erschöpft, und neue Züge werden dem Bilde des Mannes nicht mehr hinzuzufügen sein. Aber zu sehr steht er als abgeschlossene, unbegreiflich vollendete Erscheinung vor uns, und noch zu wenig sind die Quellen erschlossen, aus denen seine Kunst geflossen ist. Mit Glück hat Hugo Riemann da eingesetzt und hat darauf hingewiesen, von welcher Bedeutung die symphonische Musik der Mannheimer Komponisten um 1750 nicht nur für Mozart, sondern für die Wiener Klassiker überhaupt gewesen ist. Hätte die gegenwärtige Mozart-Bewegung den Erfolg, daß solche Studien in weiterem Umfange aufgenommen würden, so daß wir immer mehr erkennen lernten, wie Mozart geworden ist, was er war — wir dürften darin wohl mit Recht das aussichtsvollste Bestreben und die schönste Frucht dieser Jubiläumstage erblicken.

Händel

An eine in der Musikgeschichte in ihrer Art einzig dastehende Erscheinung wie Händel zu erinnern, wird immer Ehrenpflicht bleiben. Das geschieht am besten durch Aufführungen seiner bedeutendsten und noch lebenskräftigen Schöpfungen, wobei man sich nicht auf das Oratorium zu beschränken braucht. Denn gar zu vieles in seiner Musik will nicht mehr zu uns sprechen. Es hat der Zeit seinen Tribut gezollt, weil wir nicht mehr imstande sind, das formalistische Element als Ausdruck zu genießen. Sich künstlich zurückschrauben kann der wirklich Empfindende (der Kunstphilologe ist glücklicher dran!) nur bis zu einem gewissen Grade. Händel steht nun mal auf der Grenze, wo für uns Lebende das Kunstwerk zum historischen Denkmal wird. Unrettbar muß er mehr und mehr der Geschichte verfallen. Wie andere Große vor ihm. Aber Generationen noch werden sich an einigen seiner genialsten Schöpfungen erfreuen.

Ganz anders jedoch steht es um die Vorstellung „Händel“ in

unserem Kunstempfinden. Der Genius wirkt ja doch so gut mittelbar wie unmittelbar. Können wir uns auch nicht alle seine Werke mehr verlebendigen: die Persönlichkeit und das, was sie so groß macht, soll doch in unserem Bewußtsein weiterleben und wirken. Wie imponierend ist die Schlichtheit und Geradheit dieses Mannes, die sich in all und jedem bei ihm äußert, dieses stolze Hinwegschreiten über alles Kleinliche in der Kunst wie im Leben! Diese Hingabe an die Sache unter Zurückstellung des eigenen Ichs, die ihn selbst fremdes Gut sich aneignen läßt, wo er glaubte, selbst nichts Besseres an die Stelle setzen zu können! Was sonst ganz anders zu beurteilen wäre, bei ihm erscheint es als ein eminent künstlerischer Zug. Zu dieser gewaltigen Persönlichkeit aufzublicken, sie als Vorbild zu nehmen, wird in allen Tagen ratsam sein. In diesem Sinne wollen auch wir Händel-Verehrer sein. Gerade unsere Zeit sehnt sich ja wieder nach Großem.

* *
*

Wo Händel genannt wird, spricht man jetzt auch von Friedrich Chrysander, seinem Wiedererwecker. Bei aller Hochachtung vor dem verdienstvollen Forscher stehe ich seinen Renaissancebestrebungen doch mit geteiltem Herzen gegenüber. Er hat gezeigt — und das ist gewiß nichts Nebensächliches — wie der Klang des Händel-Orchesters beschaffen, und wie er wiederherzustellen ist. Aber nicht alles in seinen Bearbeitungen hat für mich überzeugende Kraft, und Zweifel und Mißfallen erregen mir stets die Koloraturen und Verzierungen, die er den Solisten in den Mund legt.

* *
*

— — — Nach Schluß des Konzertes brach ein so einmütiger und aufrichtiger Jubel aus, wie er nur unter dem Eindruck eines lebendigen und dem Allgemeinempfinden nahegebrachten Kunstwerkes entstehen kann. Und doch war es Händels „Samson", den man gehört hatte, das heißt: eines jener hehren Denkmäler einer vergangenen Kunstepoche, für deren Eigenart unserer Generation die Aufnahmefähigkeit eigentlich mehr und mehr zu schwinden beginnt. Nun ist freilich die Volltönigkeit des Beifalls kein Kriterium für sein Begründetheit. Oskar Wilde drückt dies in seiner scharfen Weise mit den Worten aus: „Sagen Sie mir nicht, daß Sie mit mir übereinstimmen. Wenn Leute mit

mir übereinstimmen, so fühle ich immer, daß ich unrecht haben muß", und Nietzsche meint einmal: „Gut ist nicht mehr gut, wenn es der Nachbar in den Mund nimmt." Obgleich ich nun nicht zu so fanatischen Verächtern der Menge gehöre, war ich doch überrascht, mein Gefühl so vollkommen vom Publikum geteilt zu sehen. Man hatte in der Tat etwas Außergewöhnliches erlebt. Das Werk des Altmeisters war aufgeführt, ganz wie es in der Partitur steht, ohne Ausschmückungen noch Änderungen, und hatte einen unmittelbaren gewaltigen Eindruck gemacht, einen Eindruck, der durch kein Gefühl der Länge oder des Entfremdetseins, wie es sich sonst wohl der Bewunderung beimischt, getrübt war. Der philologischen Methode Chrysanders mit ihrer gewissenhaften Wiederherstellung der Musik im Geiste der Zeit, in der sie entstanden, hat hier rein künstlerisches Empfinden den entgegengesetzten Versuch mutig gegenübergestellt. Anstatt zu stilisieren und uns in die Vergangenheit zurückzuführen, rückt Siegfried Ochs die Händelsche Musik in die helle Beleuchtung der Gegenwart, taucht sie vollständig in modernes Empfinden und erobert ihr dadurch unsere innere Anteilnahme zurück. Das ist die Technik seines Erfolges. Die Wirkung war so zwingend, daß ich mir nicht denken kann, dies Beispiel könnte ohne Nachahmung bleiben. Chor und Orchester waren wie aus starren Banden erlöst und redeten eine verständliche, eindringliche Sprache. Überall herrschte Bewegung und Wärme. Wie der Dirigent es im einzelnen erreicht hat, das nachzuweisen bedürfte des Raumes und Charakters einer Fachschrift; hier sei nur gesagt, daß die Ausarbeitung der Partitur mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt war. Die kleinste Phrase wurde nach ihrer rhythmischen und harmonischen Bedeutung auch dynamisch abschattiert; andererseits machte sich der Einfluß desWorttextes auf den musikalischen Ausdruck wohltuend geltend. Siegfried Ochs wird sicherlich auf dem eingeschlagenen Wege weiter fortzuschreiten wissen; das Rezitativ müßte flüssiger gestaltet werden: hier überwog das Oratorienhafte noch das Dramatische.

Haydn

Nun sollte ich eigentlich fein ruhig über die Aufführung der „Jahreszeiten" schreiben. Nur über das Wie, nicht über das Was. Ein moderner Musiker, der sich über Haydns „Jahreszeiten" aufregt!

Wie harmlos, nicht wahr? Aber ich kann mir nicht helfen, mir und euch nicht: die Sache liegt doch anders. Ich bin wieder aus dem Staunen nicht herausgekommen. Welch ein Werk, welch eine Musik! Reden wir nicht von ihrer historischen Bedeutung, ihrer Meisterschaft oder dergleichen. Nein, so wie sie jetzt noch zu dem naivsten, unvorbereiteten Hörer spricht, ist sie jederzeit ein Erlebnis. Allein der Reichtum ihrer Ausdrucksfähigkeit! Das ganze menschliche Leben spiegelt sich da. Zumeist wohl in anmutige Bilder gefaßt, wie sie die Wirklichkeit nicht allzuoft mehr bietet. Aber fehlt es ihr darum an Tiefe? Ist nicht die Stelle von der treuen Liebe, die nur der Tod trennen kann, von unnachahmlicher Größe, und ist nicht der Anfang des letzten Teiles in düsteren Ernst getaucht? Fehlt es dem Jagd- oder Weinchor etwa an Leidenschaftlichkeit? (Der alte Herr steckte selbst in dieser Beziehung noch die jungen Stürmer und Dränger in die Tasche.) Und nun bei alledem dieser sonnige, glückliche Humor! Und das alles so treffsicher, so mühelos. Was mir besonders wieder auffiel, war der modern realistische Zug der Ausdrucksweise und die sinnliche Kraft der Schilderung. Hier scheint mir eine glücklichere Programmusik vorzuliegen als die unsrige; vieles, was wir heut peinvoll suchen, ist wie zufällig und auf dem natürlichsten Wege gefunden. Wie nur ganz wenige hat diese Partitur sich frisch erhalten, die ein Jahrhundert lang immer und immer wieder geplündert worden ist. Was wollen dagegen die Schwächen bedeuten? Auch ich empfinde das Konventionelle, das hier und da der Form oder dem Stil anhaftet, höre die Zauberflötenklänge des Schlußteiles und sehe das Zöpfchen, das hinter dem bald ernsten, bald schalkhaften Gesicht des Meisters hervorlugt. Wie verschwindend unwichtig ist dieser Zopf, verglichen mit der Allongeperücke Händels, die uns das Menschenantlitz nur zu oft fast völlig verbirgt. Händels Oratorien und Haydns „Jahreszeiten" — keine Gegenüberstellung lehrt eindringlicher und überzeugender den gewaltigen Fortschritt, den völligen Umschwung, der sich in der Musik in weniger als einem halben Jahrhundert vollzogen hatte.

Schumann

Dem Musiker, der Schumann liebt, ist es schmerzlich bewußt, wie wenig die „Szenen aus Goethes Faust", an denen der Meister

mit so besonderer Hingabe geschaffen hat, ein einheitliches und gleichwertiges Ganze geworden sind. Die Spuren, die das Schwinden der Gestaltungskraft merken lassen, sind zu deutlich, als daß man sie übersehen könnte. Es wird von der Stimmung des Hörers abhängen, wo und in welchem Maße er sich trotzdem von dem Genius berührt fühlt. Es lebt nämlich in dieser Musik doch etwas Undefinierbares, das den Kern der Dichtung streift; ich möchte es den romantischen Unterton der Faust-Stimmung nennen. Und schließlich konnte nur Schumann Goethes Worte gerade so umkleiden. Zwar die Lyrik des ersten Teiles ist fein, doch schwächlich. Nicht das, was uns das Drama ersetzen könnte. Man muß lange warten, ehe der Eindruck intensiver wird; die Ouvertüre ist sogar, auch in der Instrumentation, ein so mißlungenes Stück, daß man es aus Pietät bei der Aufführung fortlassen sollte. Dann aber nimmt uns nach dem düsteren Bild des dies irae der Eingangschor des zweiten Teiles gefangen. Eigentümlich farbig ist der Gesang der Luftgeister, überraschend suggesiv die Vorstellung des Körperlosen, Schemenhaften. Merkwürdig ist, wie sich Schumann hier mit Weber (Oberon) berührt. Andererseits deutet gerade der „Faust" in die Zukunft. Ob wohl Wagner, fragt man sich, diese Musik nicht sehr genau gekannt hat? Hier und da könnten einige Takte — dem äußeren Notenbilde nach — im Tristan-Auszuge stehen; bei der Zeichnung des Unheimlich-Übersinnlichen tauchen im Orchester Klänge auf, die unwillkürlich die Nibelungen-Partitur in die Erinnerung rufen. Der Auftritt der vier Weiber und der Lemurenchor sind auch nach Anlage und Erfindung geniale Stücke. Fausts Tod erhält eine Steigerung, die erst die dichterische Absicht ganz zu verwirklichen scheint. Dieser dritte (zuerst komponierte) Teil erfreut sich allgemein der größeren Wertschätzung; er ist auch, bis auf den Schlußchor, der bedeutendere.

Mendelssohn

Am 4. November 1847 starb in Leipzig Felix Mendelssohn-Bartholdy. Es war das Jahr vor den ereignisreichen politischen Umwälzungen in Deutschland. Auch auf musikalischem Gebiete brach damals eine neue Zeit herein, als Richard Wagner am Scheidewege stand, mit seiner Dresdener Kapellmeisterstellung alle Hoffnungen

auf Verwirklichung seiner Kunstideale innerhalb der bestehenden Verhältnisse aufgab und mit seinen Träumen und Plänen in die Schweiz floh. Mendelssohn schloß die Augen, ohne das Neue zu erleben; wohl mochte er es hier und da geahnt haben. Er wurzelte aber in einer Epoche, die man in ihrem Verhältnis zur musikalischen Revolution nicht unbezeichnend die „vormärzliche" nennen könnte.

Der Sternsche Gesangverein hat von alters her die schöne Sitte gepflegt, dem Gedächtnis Mendelssohns, und zwar an seinem Todestage, eines seiner winterlichen Konzerte zu widmen. Hatte doch sein Begründer, Julius Stern, dem Meister besonders nahegestanden, und verdankte doch der Verein gerade seinen Werken die ersten und schönsten Erfolge. Dann kam eine Zeit, in der es inopportun schien, an diesem Herkommen festzuhalten. Nun hat Oskar Fried, der gegenwärtige Leiter, den Mut gehabt, den Boykott, dem der Schöpfer der Lieder ohne Worte verfallen war, zu brechen und anläßlich der sechzigsten Wiederkehr seines Todestages die alte Sitte wieder aufzunehmen. Und er hat recht getan. Auch wird er es hoffentlich nicht bereuen, wenn ihm die alten Klagen über die Süßlichkeit, Untiefe und Unmodernität der Mendelssohnschen Musik aufs neue entgegenschallen sollten. Alles, was Ernst Wolff in seiner schönen Biographie von Mendelssohns bleibender Bedeutung gesagt hat, ist gewißlich wahr. Wir Modernen können und wollen uns natürlich nicht auf den Standpunkt seiner Zeitgenossen stellen; aber wenn wirklich sonst nichts, so müßte zum mindesten Mendelssohns Anmut unsere Bewunderung erregen, jene Eigenschaft, die leider so ganz aus unserem Kunstleben geschwunden ist, und die edle, reine Art seines Empfindens. Es steckt etwas in diesen Werken, das zu sehr das Grundwesen aller Tonkunst ausmacht, als daß es sich nicht auf die Dauer erhalten sollte; die Kultur einer Musikepoche, auf die wir nicht ohne Sehnsucht zurückblicken können. „Paulus" und „Elias" ragen trotz aller späteren Versuche als die bedeutendsten Denkmäler des nachklassischen Oratoriums auf. Man kann sie nicht hören, ohne sich der Regungen zu schämen, die uns zuweilen im Drange der Entwicklung von einer so lauteren und vornehmen Kunst abwendig gemacht haben.

Wagner

Bayreuth

Im Juli 1901 begannen, wie schon so häufig, die musikalischen Festspiele in dem ehemaligen bayerischen Residenzstädtchen, das durch die schöpferische Tat eines großen Künstlers aus einem verlorenen Erdenwinkel zum weltberühmten Wallfahrtsort geworden ist. „Bayreuth.“ Wie bedeutungsvoll klingt nicht der Name jedem Gebildeten, mögen seine Beziehungen zur Tonkunst auch noch so lockere sein, wie schnell ist er ein Begriff, ein Programm geworden! Wenn ein kunstgeschichtliches Ereignis wie die Begründung dieser Festspiele ein Vierteljahrhundert zurückliegt, so hat man wohl Ursache, dieser Tatsache seine Gedanken zuzuwenden. Unter den nur zu zahlreichen Jubiläen aller Art, für die heutzutage die Teilnahme der Öffentlichkeit mit oft zweifelhafter Berechtigung in Anspruch genommen wird, drängt sich das Bayreuther Gedenkfest in nicht zu übersehender Bedeutung hervor. Hier liegt wirklich einmal ein Grund vor, zu „jubilieren“.

Fünfundzwanzig Jahre waren es her, daß Richard Wagner seinen „Ring des Nibelungen“, von dem einzelne Teile bereits in München bekanntgeworden waren, der Welt zum ersten Male als Ganzes vorführte. Eine kurze Spanne Zeit, wenn man bedenkt, was seitdem für die Kunst des Meisters erreicht ist. Nachdem das Unerhörte geschehen war, daß das kühne Werk an eigens erbauter Stätte aus der Taufe gehoben wurde, hat er selbst zwar die ersehnte Wiederholung nicht mehr erlebt; sein Gedanke aber lebte weiter und setzte sich durch. Vielleicht, ja, gewiß nicht ganz so, wie er ursprünglich konzipiert war, doch kraftvoll und segenbringend. Die wenigsten von denen, die an jenen heißen Sommertagen des Jahres 1876 in Bayreuth waren, werden an eine solche Fortdauer des Unternehmens geglaubt haben. Die Bewohner der Stadt aber wissen recht gut, was sie tun, wenn sie aus Anlaß des Jubiläums durch Fackelzüge und Serenaden der Familie des Meisters ihre Dankbarkeit bezeigen.

Die Leitung der Festspiele, die Mitwirkenden, gewisse künstlerische und administrative Tendenzen Bayreuths, sind im Laufe der Zeit von berufener und unberufener Seite, oft recht heftig, angegriffen worden,

und es fehlt auch heute nicht an Gegnern, die vor allem die Schwächen sehen, die diesem wie jedem menschlichen Beginnen anhaften. Inwieweit erhobene Klagen berechtigt, die Beseitigung etwa vorhandener Mängel wünschenswert sei, mag die kritische Betrachtung der jeweiligen Aufführungen feststellen; der Musikfreund im weiteren Sinne wird in erster Linie das Bedürfnis fühlen, sich der Freude an einer in ihrer Art so einzig dastehenden Schöpfung bewußt zu werden. Wenn wir auf irgend etwas im neuen deutschen Reiche Ursache haben stolz zu sein, so ist es der Wiederhall, den die Kunst des nationalsten Meisters im Herzen seines Volkes gefunden hat, und in „Bayreuth" besitzen wir einen Hort idealer Begeisterung, um den uns die anderen Nationen mit Recht beneiden. Die Bewunderung und die rege Teilnahme des Auslandes am Besuch der Vorstellungen sollten uns allein schon verhindern, diesen Besitz je zu unterschätzen.

Als ich 1899 über die Aufführungen schrieb, habe ich schon einmal auf das Wesentliche der Bayreuther Idee kurz hingewiesen. Dem Ekel vor allem Kunsthandwerkertum ist sie entsprungen, und noch heute bildet sie den Gegensatz zu der üblichen Art lieb- und gedankenlosen Theaterschlendrians. Die Verhältnisse haben sich seitdem nicht gebessert; im Gegenteil, unser Opernwesen befindet sich auf absteigender Linie. Es kann deshalb nicht oft genug wiederholt werden, wie ausschließlich das Heil in dem Lossagen von jeder Fabrikmäßigkeit, von jeder Oberflächlichkeit des Betriebes zu suchen ist. Gilt dies von allem künstlerischen Beginnen, so doppelt und dreifach bei dem kompliziertesten Kunstwerk, der Oper. Man kann nicht mit abgearbeiteten Sängern, interesselosen Orchestermitgliedern und verärgerten Kapellmeistern gute Aufführungen erreichen, so wenig wie das Publikum einer alltäglichen Erscheinung gegenüber die rechte Aufnahmefähigkeit bewahren kann. Eine Oper muß immer wieder von allen Beteiligten aufs sorgfältigste und eingehendste studiert und ausgearbeitet werden, um nur einigermaßen anderen Kunstdarbietungen sich würdig anreihen zu können. Wann aber finden unsere stehenden Operntheater dafür Zeit und Muße? Obgleich wir das Bayreuther Vorbild 25 Jahre vor Augen haben, geschieht wenig oder nichts in diesem Sinne. Geschäftlicher Betrieb und Massenproduktion sind die ärgsten Feinde des musikalischen Dramas. Bayreuth aber bedeutet: Achtung vor dem Kunstwerk und seinem Schöpfer, Erkenntnis der

natürlichen Bedingungen, unter denen es in die Erscheinung treten kann, und würdige Isolierung des Kunstgenusses.

Eine Opernaufführung ist etwas Festliches, Ungewöhnliches; das Festliche muß gefeiert, das Ungewöhnliche als solches behandelt und vor Trivialität geschützt bleiben. Die Oper verleugnet nie ihre aristokratische Abstammung; man mag ihr noch so schäbige Kleider anziehen, sie bleibt ein Königskind auch in Lumpen. Deshalb ist unser Gefühl schon bei mittelmäßigen Aufführungen verletzt. Die Geschichte ist lehrreich genug. Solange es noch keine stehenden Opernhäuser, noch kein „Repertoire“ in unserem Sinne gab, bewegte sich die Entwicklung der Opernkunst fast beständig aufwärts. Erst mit der Demokratisierung der lyrischen Bühne, mit ihrer Degradierung zum alltäglichen Tummelplatz bürgerlicher Vergnüglichkeit beginnt der Verfall. Nur wo die Gesangskunst wie in Italien ihre selbständigen, vom Drama beinahe unabhängigen Wege ging, kommt es noch einmal zu einer Blütezeit. Auch diese Tage liegen jetzt weit hinter uns; längst sind es mehr nur einzelne hervorragende Künstler, die für die Weiterentwicklung gesorgt haben inmitten eines tief gesunkenen Niveaus. Beim deutschen Repertoirsänger finden wir ältere und neue Traditionen bunt gemischt; ein neuer einheitlicher Stil, wie ihn die moderne Musik verlangt, soll erst noch geprägt werden. Daß dies nur abseits vom Wege geschehen kann, hat Wagner gefühlt als er Bayreuth schuf.

Der erziehliche Einfluß der Festspielbühne kann ein zweifacher sein: er kann sich auf die Künstler und auf das Publikum erstrecken. Die Mitwirkenden erleben in Bayreuth die Freude, in Ruhe und ungestörter Hingabe wirklich einmal ihr Bestes geben zu können und das, was ihnen das Höchste bedeutet, auch ernst genommen zu sehen. Zurückgekehrt in sein ständiges Engagement, wird zwar der einzelne nicht viel ausrichten können; aber die empfangenen Eindrücke wirken nach, und allmählich werden sie umgestaltend doch mithelfen. Erst kürzlich erfuhr ich aus den Briefen eines langjährigen Theatermitgliedes, wie wohltuend der Eintritt in diese Sphäre ein ernstes und empfängliches Künstlergemüt anzuregen vermag. Das Publikum aber wird nächst der Vertiefung, die Sammlung und Weihe des Ortes dem Genusse eines Werkes verleihen, noch einen anderen Gewinn ernten. Die Besucher der Festspiele werden sich darüber klar werden, warum uns daheim so vieles unbefriedigt lassen muß; daß es zumeist nicht sowohl

am Fehlen guten Willens oder zureichender Kräfte, als vielmehr an den Verhältnissen liegt, wenn Opernaufführungen für gewöhnlich so weit hinter dem Ideal zurückbleiben. Und wenn auf diese Weise Ausführende und Genießende zugleich von neuer Erkenntnis durchdrungen werden, dann sollte man meinen, daß das Vorbild Bayreuths auf die Dauer seinen Einfluß nicht umsonst ausüben kann.

Das Jubiläumsjahr sah eine völlig neue Generation. Von den ersten Vertretern der Hauptrollen sind die meisten von der Bühne, so manche von der Bühne des Lebens abgetreten. Nur der Dirigent der ersten Festspiele, Hans Richter, waltete wieder im „Ringe“ seines Amtes. Felix Mottl hatte den „Fliegenden Holländer“ übernommen, der zum ersten Male auf der Bayreuther Bühne erschien, und unserm Dr. Muck war das Ehrenamt des „Parsifal“-Dirigenten übertragen worden. Auch Siegfried Wagner gab Proben davon, wieweit sein Können als Orchesterleiter bereits herangereift war.

Die Vorstellungen boten mithin des Interessanten genug, und es läßt sich denken, daß die Erinnerung an das Jahr 1876 die Stimmung der Festbesucher noch besonders erhöhen mußte. Mancherlei anderes, wie die Vorgänge im Reichstag anläßlich der Debatte über den Schutz der Autorenrechte und die Gründung des Prinzregent-Theaters in München, hatte ohnehin die Teilnahme der Öffentlichkeit an der Wagnerschen Schöpfung wieder stark in den Vordergrund gerückt. Was aber auch alle zukünftigen Aufführungen noch Interessantes und Wichtiges bringen mögen: das Wichtigste scheint mir die dargelegte prinzipielle Bedeutung Bayreuths und seiner Kunstpflege. Um ihretwillen muß jeder Musiker, jeder Deutsche nicht nur dankbar auf die Vergangenheit zurückblicken, sondern auch das ungehemmte Fortbestehen der Festspiele, zum Besten der deutschen Opernkunst, von ganzem Herzen wünschen.

Wie soll Wagner gesungen werden?

Als der letzte Ton der Götterdämmerung verklungen war, erhob sich einmütiger, anhaltender Beifall, durch den die Zuhörerschaft offenbar ihren Dank für die ganze Veranstaltung zum Ausdruck bringen wollte. Zum ersten Male hatte man in Berlin Gelegenheit gehabt, den „Nibelungenring“ ohne Unterbrechung zu hören, und konnte fest-

stellen, wie sehr eine zusammenhängende Aufführung dem Eindruck des Werkes zu statten kommt. Die Bedeutung dieser Vorstellungen lag für mich im übrigen auf gesangkünstlerischem Gebiete. Hervorragende Gäste und einheimische Künstler gaben uns Gelegenheit, einmal darüber nachzudenken, wie Wagner gesungen wird, und wie er gesungen werden soll; eine Frage, wie mir scheint, von recht aktueller Bedeutung.

Bekanntlich hat sich in Bayreuth eine neue Schule aufgetan, die einen eigenen Gesangsstil für das Wagnersche Musikdrama anstrebt. Burgstaller ist der lehrreichste Vertreter dieser Richtung. Was man da hört, ist vielfach anregend und doch in der Hauptsache verfehlt. Man vermißt die Grundlage aller gesangsdarstellererischen Kunst: die Macht über den Ton und seine Modulationsfähigkeit. Diese neue Schule überspringt die Pflege des Tons und geht vom Wort aus, zu dem man erst über den Ton gelangen soll. Es ist ein Gebäude ohne Fundament, das so in der Luft schwebt. Daher bleiben die geistreichsten Intentionen in der Ausführung auf halbem Wege stecken, der Sänger kann sie nur andeuten, nicht voll zur Geltung bringen. Man wird die Empfindung nicht los, daß beispielsweise Burgstaller seine Mittel ganz anders verwerten könnte. Friedrichs rechne ich nicht ohne weiteres zu dieser Richtung. Ihm waren echte Gesangswirkungen nicht unbekannt, wenn er auch in Behandlung des Wortes Bayreuther Einflüssen zu folgen pflegte.

Während nun seit Jahren auf solchen Irrwegen dem Ziele eifrig nachgejagt wurde, trat plötzlich ein junger Sänger in diesen Kreis, der zuvor nie die Bühne betreten hatte, und errang einen Erfolg von geradezu genereller Bedeutung. Van Rooy hat sich in hergebrachter Weise für seinen Beruf vorbereitet und war deshalb imstande, auch die Bayreuther Ideale zu verwirklichen. Mit diesem seinen Schüler hat Julius Stockhausen den größten Triumph gefeiert; es ist mit ihm bewiesen, daß durch die alte, echte Gesangskunst, und zwar nur durch sie, auch dem Problem des Wagner-Singens beizukommen ist. Bei van Rooy ist die Sprache nichts Äußerliches oder Selbstständiges; sie erblüht aus dem Gesang und nimmt ihre Deutlichkeit, ihren Ausdruck, ihre feinsten Schattierungen aus der Fähigkeit, den Klang zu regeln. Van Rooy hat singen gelernt, darum kann er auch Wagner singen.

Als die Wagnerschen Werke sich ihre Stellung noch erobern mußten,

galt die Schreibweise des Meisters zunächst für ungesanglich und der Kultur der Stimme gefährlich. Lange Zeit hielten sich große Gesangskünstler ängstlich von ihr fern; doch lag das wohl auch oft an ihrer musikästhetischen Richtung. Die deutschen Opernsänger, denen die neue Aufgabe zunächst zufiel, waren und sind noch zum größten Teil Gesangsnaturalisten. Sie versuchten die Lösung auf zwei Wegen: schreien und sprechen. Daß dabei viele Stimmen ruiniert wurden, war unausbleiblich; doch litt die Musik Wagners wohl noch mehr darunter als ihre Vertreter. Ich kann mir nicht denken, daß der Meister von dieser Art der Interpretation befriedigt gewesen sei. Daß seine Intentionen aber ausführbar sind, hat meines Wissens Stockhausen in Bayreuth schon im Jahre 1876 ausgesprochen.

Auch die Erfolge, die Lili Lehmann als Brünnhilde errang, nehme ich als Stütze meiner Ansicht in Anspruch. Die Freude, im Zuschauerraum einmal wieder singen zu hören, war unverkennbar, und niemand wird doch behaupten wollen, daß das auf Kosten der dramatischen Wirkung geschah. Eine kühlere oder leidenschaftliche Auffassung ist Temperamentssache; auch daß Frau Lehmann mehr einer idealisierenden als naturalistischen Darstellung zuneigt, muß hier außer acht gelassen werden. Das Entscheidende ist: sie erzielt ihre Wirkungen durch ihr gesangstechnisches Können, und die Ausdrucksfähigkeit eines gut geschulten Organs entspricht vollkommen den Anforderungen auch des Wagnerschen Musikdramas. Zu diesem Können ist aber nicht etwa nur die Tonbildung zu rechnen. Hand in Hand damit geht die Kunst der feinen Gliederung und intelligenten Phrasierung, die ich bei den Bayreuthern vermisse, und ohne die der beste Gesang monoton bleibt. Die Erzählung Wotans im zweiten Akt der Walküre war ein glänzendes und überzeugendes Beispiel dieser Kunst.

Man spricht jetzt soviel von „deutscher" Schule im Gesange, ohne sich recht klar über diesen Begriff zu sein. Es gibt und hat zu allen Zeiten nur eine Singkunst gegeben: das ist die von den Italienern uns überlieferte, die nun einmal das Wesen der Sache so getroffen hat, daß wir immer auf sie zurückkommen müssen. Nur Mißverstand oder gefährlicher nationaler Dünkel glauben ihrer entraten zu können, und das Nutzlose solcher Versuche aufzudecken, dazu waren jene Nibelungentage so recht angetan. Darin lag ihre Bedeutung und man durfte hoffen, daß die gegebenen Anregungen fortwirken und dazu

beitragen würden, die echte und rechte Gesangskunst wieder mehr in Ehren zu bringen, als es leider seit einiger Zeit auf der deutschen Bühne der Fall war.

Eng zusammen mit unserem Thema hängt die oft berührte Begleitungsfrage. Darin sind alle Musiker einig, daß die allgemeine Einführung des verdeckten Orchesters nicht wünschenswert ist. Der größte Bruchteil der Opernmusik wäre unausführbar. In einer Reihe moderner Theater hat man versucht, durch Tieflegung des Raumes die Klangkraft abzuschwächen. Das ist aber ein ganz verfehltes Beginnen. Der Klang der Instrumente wird dumpf und unedel, und der nötige Kontakt zwischen Bühne und Orchester geradezu zerstört. Es bleibt also nur übrig, bei stark instrumentierten Werken die Begleitung so viel wie möglich abzudämpfen, um die Singstimmen nicht zu decken. In dieser Kunst leistet Weingartner (wo es nicht wie in der Götterdämmerung unmöglich ist) Hervorragendes; ihm war es zu danken, daß die interessanten Leistungen der Sänger zur Geltung kommen konnten.

Über Auffassung ist meiner Ansicht nach nur bei groben Verstößen zu rechten; innerhalb der möglichen Schwankungen muß man dem Dirigenten dieselbe Freiheit zugestehen wie dem Sänger und Instrumentalisten. Stimmung und Einfluß der Mitwirkenden lassen hier oft gegen die eigene Ansicht handeln und doch das für den Moment Richtige treffen. Es gibt kein starres Normaltempo. Was Weber darüber in dem bekannten, der Euryantenpartitur vorgedruckten Briefe sagt, wird immer noch nicht genug beherzigt. Jeder Wagner-Dilettant glaubt im Besitze der alleinigen Wahrheit zu sein. Ich muß gestehen: mir ist die Gelegenheit, einmal zu sehen, wie sich das Kunstwerk in der Phantasie eines bedeutenden Dirigenten abspiegelt, viel interessanter als all das Gerede über Temponahme.

Die Wagner-Vereine

Die Art, wie die Wagner-Vereine sich an der praktischen Musikpflege beteiligen, hat gewiß einmal ihre Berechtigung gehabt; daß sie sich überlebt hat, und warum sie keinem rechten Interesse mehr begegnen kann, ist oft genug ausgesprochen. Wieder einmal ließen die offiziellen Bannerträger des Wagnertums Isolden im Konzertsaal

sterben, wieder einmal standen Bruchstücke des angeblich so heiligen „Parsifal“ auf dem Programm! Mit rührender Unbefangenheit wird der hundertfach erbrachte Nachweis ignoriert, daß damit etwas geschieht, dessen sich selbst die Anhänger der „alten“ Oper als einer Geschmacklosigkeit längst enthalten, und man traut seinen Sinnen nicht, wenn man dies Verfahren die selben Leute einschlagen sieht, die nicht laut und entrüstet genug gegen die Gesamtaufführung des „Parsifal“ außerhalb Bayreuths protestieren zu können glauben! Ich weiß, daß ich da in ein Wespennest steche und von gewisser Seite „pietätlos“ gescholten werde; aber ich sehe nicht ein, weshalb ich mit meiner Meinung, die vielleicht von vielen geteilt wird, hinter dem Berge halten soll. Daß Wagner selbst der letzte gewesen wäre, der eine würdige Aufführung in Amerika oder Holland inhibiert hätte, ist freilich nur meine persönliche Ansicht, der jede andere mit gleicher Berechtigung gegenübergestellt werden kann. Anderes aber ist unbestreitbar. Unbestreitbar, daß gerade die Preisgebung des „Ringes“ an die profanen Theater Wagners Popularität in Deutschland erst begründet hat; unbestreitbar, daß sein Volk, die ganze Welt an die Werke eines großen Künstlers ein ideelles Anspruchsrecht besitzt, das auch der Autor selbst nicht verwehren kann. Gemein handelt, nicht wer sie aufführt, sondern wer sie schlecht aufführt. Und hält man mir entgegen: „der Meister hat es nun einmal nicht gewünscht“, so meine ich, daß man ein Vermächtnis am besten nach seinen Motiven ehrt. Nur Sorge um eine würdige Behandlung seiner Schöpfung konnte dem Künstler Wagner (und nur von diesem spreche ich) zu solcher Willensäußerung veranlassen; wo diese Würdigkeit garantiert erscheint, fällt auch der Vorwurf der Pietätlosigkeit. Vorausgesetzt natürlich, daß den materiellen Verpflichtungen entsprochen wird, auch da, wo nicht die Macht des Gesetzes, sondern das Gefühl der Anständigkeit sie zu regeln hat. Unter den Gründen, die gegen Aufführungen außerhalb Bayreuths ins Feld geführt werden, kehrt übrigens einer beständig wieder, den es sich näher zu beleuchten lohnt. Die stehenden Theater sollen keine geeigneten Stätten für den „Parsifal“ sein, weil sich im wechselnden Repertoire allzu profane Vorgänge auf ihren Brettern abspielen. Man kennt die Redewendungen: die seichte französische Oper, die Operette mit ihrer Gemeinheit usw. Schön; dann soll man aber auch konsequent sein. Erscheint in Bayreuth

nicht das hehre Weihespiel auf derselben Bühne, auf der vielleicht tags vorher die schwülen Szenen des Venusberges dargestellt worden, auf der sich vielleicht tags darauf die Lehrbuben der „Meistersinger" prügeln? Und, um auf den Konzertsaal zurückzukommen, wie können die Wagner-Vereine sich in der Philharmonie wohl fühlen, in der doch bekanntlich recht viel öffentliche Tanzvergnügungen abgehalten werden? Sie könnten es, denn wahre Kunst ist nicht von der Stätte abhängig, die sie, umgekehrt, adelt. Das muß dann aber auch allerorten Geltung haben. Ich habe nur die Inkonsequenz des ganzen Verhaltens streifen wollen; ernstlich Anstoß nehme ich natürlich nur an der bruchstückweisen Aufführung eines Dramas, die ich viel unwagnerischer, viel unheiliger finde als alles, wogegen sonst von seiten derselben Vereine polemisiert wird.

Ein nachgelassenes Jugendwerk Richard Wagners

Eine Fantasie Wagners für Pianoforte ist aus dem Nachlasse veröffentlicht worden. Ein solches Dokument hat zweifachen Wert. Einmal den, welchen die Pietät gegen den Meister ihm gibt, und der in diesem Fall um so schwerer wiegt, als wir aus der Werkstatt des jungen, werdenden Wagners so gut wie nichts besitzen. Dann aber ist ein solches Frühwerk so ungemein interessant für den Rückschauenden, der das Endziel der Entwicklung kennt und nun in den Uranfängen nach einem Zusammenhang sucht. Was die Fis-moll-Fantasie betrifft, so ist das Ergebnis ein negatives. Nichts findet sich da von Wagners späterer Art, kein Vorklang seiner Thematik oder Harmonisierung. Dürftig, fast ungeschickt ist der wenig klaviermäßige Satz, die Motive zeigen sich bald von Bachs „Chromatischer Fantasie", bald von Marschnerschen Ouvertüren, bald von Mozarts Klaviermusik angeregt; das Ganze kommt nirgends recht in Fluß. Bemerkenswert könnten höchstens die rezitativischen Unterbrechungen erscheinen, die gleichsam auf einen programmatischen Inhalt, auf den geborenen Dramatiker deuten. Und doch ist dieses Opus interessant, weil es für seinen Schöpfer so überaus bezeichnend ist. Wenn man bedenkt, eine wie andere Meisterschaft die Alten schon in ihren ersten Versuchen betätigten, um wie viel persönlicher andererseits die Arbeiten eines Richard Strauß im gleichen Alter waren, und daß

der, der so begonnen, trotzdem sich zu einer musikalischen Potenz ersten Ranges entwickelte, so folgt daraus, daß hier Musik in einem ganz neuen Sinne beginnt, und daß aus Wagners individuellem Entwicklungsgange keine Rückschlüsse für andere zu ziehen sind. Insofern ist die ausgegrabene Jugendarbeit ein nicht unwichtiger biographischer Beitrag und wird Wagner-Forschern wie Wagner-Freunden gleich willkommen sein.

Wagneriana

„Ich danke Ihnen für diese Briefe sehr; ich möchte gar nichts weiter lesen als solche Intimitäten."

Richard Wagner.

Wohl über keinen Künstler der Welt, Goethe nicht ausgenommen, ist so viel Material zusammengetragen wie über Richard Wagner. Der Vergleich mit dem Weimarer Dichterfürsten liegt nahe, weil die Goethe-Forschung zuerst jenen Zug ins Kleinliche und Unbeträchtliche angenommen hat, der bei den Ausdeutern von Wagners Leben und Schaffen bis ins Maßlose gesteigert erscheint. Nur ist es hier weniger wissenschaftliche Akribie als vielmehr überschwängliche, in ihrer Einseitigkeit blinde Vergötterungssucht, die als wirkende Ursache zugrunde liegt. Wollte man die ernsten Arbeiten und das zum Teil recht abgeschmackte Zeug sammeln, das in allen Weltsprachen über den Musiker, Dichter, Denker, Erzieher und Erlöser Wagner, über seine Themen, Ideen, Lehren und Pläne veröffentlicht ist, eine stattliche Bibliothek fände sich zusammen. Das Erfreuliche darunter wäre allerdings bald herausgesucht. Diese Spezialliteratur hat nun wieder einen bedeutsamen Zuwachs erhalten. Von des verdienstvollen, bisher einzigen Biographen Wagners (H. Chamberlains dithyrambische Darstellung ist mehr eine geistreiche Paraphrase des Themas), von C. F. Glasenapps grundlegendem Werke ist die erste Hälfte des dritten Bandes in der neuen Bearbeitung erschienen. Wir haben damit wieder ein Quellenwerk ersten Ranges; es liegt darin das fast lückenhafte Material für die Jahre 1864 bis 1872 vor. Also von den Münchener Kämpfen bis zur Grundsteinlegung in Bayreuth. Mit Recht ist diesem Bande das Porträt des jugendlichen Ludwigs II. vorangegeben, des königlichen Freundes, der in dieser

Lebenszeit des Meisters die entscheidende Rolle gespielt hat. Man kann die Darstellungsweise Glasenapps hier wie anderen Ortes nicht gerade objektiv nennen, aber man muß ihm danken für die treue Übermittelung alles Wissenswerten und bis jetzt Mitteilbaren. Der feine Takt, mit dem der Verfasser sonst über alles Heikle hinwegzugehen weiß, verläßt ihn leider in der Vorrede, in der er sich verleiten läßt, einen erregten Ausfall gegen das Prinzregenten-Theater in München und seine Begründer zu unternehmen. Da klingt ein leidenschaftlicher Ton hinein, wie er dem Biographen, der uns ja doch ein abgeschlossenes Lebensbild vorführen will, recht wenig ansteht.

Diese Erregtheit, diese Unduldsamkeit gegen Andersdenkende, Andersgeartete ist es überhaupt, die dem Unbefangenen nur zu häufig die Lektüre auch der ernsten Arbeiten über Wagner verleidet. Sie schreibt sich wohl noch von der Erbitterung der Kämpfe her, in denen der Meister zu Lebzeiten gestanden hat, die aber für unsere Tage nun endlich nur noch historische Bedeutung haben sollten. Auch die Persönlichkeit Wagners selbst erscheint uns dadurch nicht rein; anstatt des Menschen und Künstlers, den wir erkennen möchten, wird uns ein Götterbild gezeigt, das in den Dünsten des Weihrauchs verschwindet. Daß dieser Weihrauch in gleichem Maße auch allem, was ihm nahe steht, gestreut wird, macht mehr der Begeisterungsfähigkeit als der Charakterselbständigkeit seiner offiziellen Anhänger Ehre. Ich sage: seiner „offiziellen", denn tatsächlich umfaßt der Kreis der Verehrer Wagners alle wahrhaft ideal gesinnten und kunstempfänglichen Menschen, und ich weiß mich im Herzen einen der glühendsten und überzeugtesten. Aber ich hasse den Nimbus und sehe nicht ein, was seine Zerstörung schaden könnte, und warum man sich scheuen sollte, etwas auszusprechen, was doch allseitig empfunden wird.

Das Unerquickliche in dem weitaus überwiegenden Teil der heutigen Wagner-Literatur erhöht den Wert eines Buches, dessen Erscheinen nicht geringes Aufsehen gemacht hat. Ich meine die wundervollen Briefe und Tagebuchblätter Richard Wagners an Mathilde Wesendonck, die Professor Wolfgang Golther mit Erlaubnis der Erben herausgegeben hat. „Der Meister wünschte die vorliegenden Blätter vernichtet", so belehrt uns eine Vorbemerkung. „Frau Wesendonck betrachtete sich nicht als ausschließliche Besitzerin

der an sie gerichteten Briefe. Sie bewahrte sie stillschweigend, erhielt sie der Nachwelt und bestimmte sie zur Veröffentlichung, unter Beigabe von Bildern und Faksimiles." Und sie hat recht getan. Diese Blätter enthalten mit das Schönste, was aus Wagners Feder geflossen ist; sie enthüllen uns den inneren Menschen mehr als die vielen Bände der gesammelten Schriften, die ihn doch immer nur von der künstlerisch-spekulativen Seite zeigen. Wer sie nicht gelesen, kennt nicht den ganzen, den echten Wagner.

Mathilde Wesendonck, die mit ihrer Familie seit 1882 in Berlin lebte, ist am 31. August 1902 auf ihrem Landsitz im Salzkammergut gestorben. Ihr Name war in Wagners Geschichte bekannt, den Freunden seiner Kunst vertraut; war sie doch die Verfasserin der „Fünf Gedichte", die wir aus dem Munde aller Sängerinnen hören. Man wußte, daß sie dem Herzen des Meisters nahegestanden, als er in Zürich die letzte Zeit seines Exils in dem von Mathildens Gatten zur Verfügung gestellten Häuschen lebte und hier in stiller Zurückgezogenheit die entscheidende künstlerische Umwandlung durchmachte. Auch später verkehrten die Familien miteinander. Was man aber nicht wußte, war die Bedeutung, die diese stille, zartgestimmte Frau für das Seelenleben des Meisters, ja auf sein künstlerisches Schaffen gehabt hat. Aus seinen eigenen Worten geht es unzweifelhaft hervor: sie war recht eigentlich seine Muse, derjenige Mensch seiner unmittelbaren Umgebung, der den tiefsten und nachhaltigsten Einfluß auf ihn geübt hat. Früh an eine Frau gekettet, die seine Mission nicht begriff, und an deren Seite er sich mehr und mehr unglücklich fühlte, lernte Wagner, ein angehender Vierziger, Mathilde Wesendonck gerade in den Jahren kennen, wo er sich zur vollen menschlichen und künstlerischen Reife entwickelte, in denen er vom unselbständigen Epigonen der Romantiker zum Reformator, zum Schöpfer des deutschen Musikdramas wurde. Aufs äußerste empfindlich geworden in seiner Einsamkeit, gönnte er allen seelischen Eindrücken den weitgehendsten Einfluß auf sein inneres Erleben und Gestalten. Das gibt dieser Beziehung weit über das Persönliche hinaus ein allgemeines Interesse. Der Aufenthalt im Züricher Asyl war für Wagner die Einkehr zu sich selbst, der Wendepunkt, von wo ein neuer Weg beschritten wurde. Hier gewann und festigte er seine Anschauungen über Kunst und Leben, hier fand er

seine Melodie, seine ureigenste Art, musikalisch zu denken und aufzubauen, seine besondere Polyphonie und Harmonik. Hier wurde der „Tristan", sein persönlichstes Werk, konzipiert, hier traten bereits „Meistersinger" und „Parsifal" vor sein geistiges Auge. Was später noch geschah, war, nach seinem eigenen Geständnis, nur das Fortführen und Ausbilden dessen, wozu in jenen entscheidenden Jahren der Keim gelegt wurde, wie uns sein fernerer Lebensgang nichts als die Betätigung nach außen der einmal zu einer Einheit kristallisierten Individualität zeigt. Merkwürdige Schicksale traten noch hinzu, aber sie konnten die inneren Erlebnisse durch nichts mehr ablösen. Dies alles wäre vielleicht, ja wahrscheinlich auch ohne Mathilde Wesendonck so gekommen; Tatsache aber ist, daß sie aufs innigste damit verknüpft war.

Ich möchte das mit einigen Zitaten aus dem Buch belegen. „Ich hab' viel auf dem Herzen, — und alles ist doch wieder nur das Eine, ohne das ich Ärmster keine Stätte auf dieser Welt mehr hätte. Dies Eine!" „Und meine liebe Muse bleibt mir noch fern?" „O glaube! Glaube mir, daß nur Du mein Ernst bist! — In dieser Nacht, da ich die Hand vom Geländer des Balkons zurückzog, war es nicht meine Kunst, die mich hielt! In diesem furchtbaren Augenblicke zeigte sich mir mit fast sichtbarer Bestimmtheit die Achse meines Lebens, um die sich mein Entschluß vom Tode zum neuen Dasein herumdrehte: es warst Du! — Du!" „Mir ist dabei recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen." „Ich bin — was ich sein kann! — Dank Ihnen, Freundin!" „Daß ich den ‚Tristan' geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit!" Und noch rückhaltloser spricht sich der Meister in einem Briefe an Eliza Wille aus; der Zauber war kein vorübergehender Rausch, er wurzelte tief in der Seele des Künstlers und zeigte sich noch wirksam, als das Schicksal ihn längst in die Ferne geführt hatte.

Die Briefe sind aber nicht nur ein Denkmal für Mathilde Wesendonck, sie sind auch die Quelle einer neuen, reineren Erkenntnis von Wagners Charakter. Unfrei wie die Frau, die er liebte, erkannte er sofort die tragische Notwendigkeit der Trennung. Wie er alle

egoistischen Wünsche in sich niederkämpft, wie er sich zur Entsagung durchringt, zu mitleidvoller, hoher Gesinnung, das zeigt uns den reinen und guten Menschen (der im Grunde jeder große Künstler ist) viel ungetrübter als alle anderen Zeugnisse seines Innenlebens. Einen tiefen Einblick in sein Denken und Fühlen gewähren auch die Tagebuchblätter, denen er fern vom Asyl in Venedig seine Sehnsucht anvertraut hat. Um wieviel liebenswerter, sympathischer ist doch dieser leidende, mit sich und der Außenwelt ringende Wagner als der Triumphator der späteren Zeit! Es ist gut, daß er uns nicht fremd geblieben. Die Wesendonck-Periode enthüllt nicht nur den Künstler in seiner vollsten Pracht, sondern auch den Kern des Menschen, und ihre Lebensäußerungen bilden unserem Gefühl die Brücke in das zarteste Wesen seiner Musik.

Es erscheint kaum nötig, hier auf einzelnes näher einzugehen. Der Leser wird durch mancherlei Streiflichter belohnt, die auf wichtige Kunstfragen, auf das Schaffen und die Anschauungsweise des Meisters fallen. Namentlich den „Tristan", aber auch „Meistersinger" und „Parsifal" sehen wir während der Lektüre entstehen, die ein fast lückenloses Bild des in Frage kommenden Lebensabschnittes gewährt. Einige beigegebene Briefe Mathildens spiegeln deutlich die ernst-anmutige Persönlichkeit der Schreiberin; in der Vorrede ist der interessante Brief Wagners an seine Schwester Kläre noch einmal abgedruckt, der Aufschluß über die Motive zu dem Bruch mit seiner Gattin Minna gibt. Man gewinnt die fast tröstliche Überzeugung, daß, wie es so oft unter gewöhnlichen Sterblichen vorkommt, die Grundverschiedenheit zweier Naturen ein friedliches Zusammenleben unmöglich machte. Denn die Redensart vom „Nichtverstandensein" des Genies kann doch selbst in solchem Falle einem zarteren Gewissen keinen zureichenden Grund abgeben. Rührend ist es auch, wie Wagner darunter leidet und, nicht frei von Schuld sich fühlend, die Unglückliche wenigstens nach Möglichkeit zu schonen sucht. Ein anderer Punkt, der zum Nachprüfen zwingt, ist die immer häufiger hervorbrechende Klage über die Notwendigkeit, die Lebensbehaglichkeit der persönlichen Propaganda seiner Kunst opfern zu müssen. Hier lag wohl kein anderer Zwang vor als der des Temperamentes, das es dem Komponisten nicht genügen ließ, seine Werke allein für sich sprechen zu lassen. Endlich sei noch erwähnt, daß auch der Humor des „Meister-

singer"-Dichters, wenigstens in den späteren, einer beruhigteren Gemütsverfassung entstammenden Briefen, zuweilen aufs köstlichste hervorleuchtet.

Oft sind es weniger die längeren Auseinandersetzungen, in denen Wagner sein eigenes Seelenleben objektiv zu zergliedern vermag, als kurze Ergüsse, Zurufe und Mitteilungen, die unsere Teilnahme erwecken. Mir geht es wenigstens wie dem Meister, der selbst einmal schreibt: „Ich lese auch die kleinsten Billets mit Interesse; sie erst machen mich mit lieben Menschen leben. Und darauf kommt's einem immer an; man will ganz intim mit solchen Leuten werden." Ein solches Mittel, mit Wagner intim zu werden, bieten die Wesendonck-Briefe in hervorragendem Maße. Und es ist so schön, daß die Persönlichkeit des Meisters selber zu uns spricht, daß wir sie ohne die Beihilfe fremder Begeisterung unmittelbar erfassen können. Gerade darum darf dies Buch in der Sammlung keines Wagner-Freundes fehlen, gerade darum wird es, mehr als aller Überschwang werbenden Parteigängertums Früchte tragen, indem es die Persönlichkeit des Meisters dem Verständnis unseres Gemütes um so viel näher bringt.

Richard Wagner an Frau Minna

Ein merkwürdiges Dokument, das da dem deutschen Leser in die Hand gegeben ist! Man kann von seinem Inhalt nicht Kenntnis nehmen, ohne aufs tiefste ergriffen zu sein. Zieht es doch den Schleier von Wagners geheimsten Seelenregungen und leuchtet in die Tragödie seines Ehelebens. Mit gespanntester Teilnahme mußten wir die Wesendonck-Episode verfolgen, die eine der bedeutendsten Briefsammlungen an uns vorüberziehen ließ. Aber gestehen wir es uns ein: es war etwas literarisch Zurechtgemachtes in diesen intimen Ergüssen. Sie erheben sich wohl weit über das Alltägliche; sie behandeln philosophische und künstlerische Probleme und rühren an die Schaffensquelle Wagners, so gut wie auch sie einen überraschenden Einblick in seine Psyche gewähren. Aber es fragt sich, ob diese schlichten Briefe an seine erste Gattin nicht noch mehr zur Kenntnis des Menschen beitragen.

Ich sprach von einer Tragödie. Die erste Ehe Wagners ist nicht anders zu bezeichnen, sie war es im tiefsten Sinne des Wortes.

Die Geschichte zweier Seelen, die sich nicht verstehen konnten. In der Wechselseitigkeit des Verhängnisses liegt die Tragik. Die Briefe räumen gründlich auf mit dem bequemen, allgemein verbreiteten Vorurteil, als ob nur Minna die „verständnislose“ Frau an der Seite eines Genies gewesen wäre. Gewiß, sie dachte an die Sicherstellung des wirtschaftlichen Lebens, wenn er an die Neugeburt der Kunst dachte; sie wollte „das Zimmer scheuern“ wenn er in höchster Not einen geistigen Kameraden brauchte und ganz andere Dinge von ihr erwartete. Aber durch ihn selbst sehen wir Licht und Schatten verteilt, erfahren wir, daß Minna durch eigene Schuld, aber nicht grundlos gelitten hat. Wir verstehen ihn, und fühlen uns doch veranlaßt, sie aufs tiefste zu beklagen. Wohl klingt es bitter, wenn er schreibt: „Was ist alle körperliche Pflege, die du mir allerdings reichlich angedeihen ließest, gegen die notwendige geistige für einen Menschen von meiner inneren Erregtheit!“ Doch der Meister selber läßt den Motiven ihres Handelns, den Gründen ihres Versagens vollste Gerechtigkeit widerfahren, und wie er das tut, vom ersten bis zum letzten Briefe, das eben stellt seinem mitleidigen Herzen, stellt dem Dichter des „Parsifal“ das schönste Zeugnis aus.

Der Ursachen zu Mißverständnissen und gegenseitiger Verbitterung gab es in dem Zusammenleben der beiden gar viele. Und zu sehen, wie die Kleinlichkeiten des Lebens, die sich uns allen entgegenstellen und so häufig den guten Willen zuschanden werden lassen, auch im Dasein der Großen ihre unheilvolle Wirkung üben: das ist es, was die Lektüre so mancher dieser Briefe besonders ergreifend macht. Natürlich wurde das Verhältnis zur Wesendonck schließlich das entscheidende Ereignis. Wagner hat sich darüber nicht mit absoluter Klarheit ausgesprochen; es gewinnt fast den Anschein, als ob er, zum mindesten äußerlich, eine gewisse Schuld zugibt. Wie das nun alles durcheinander gewirkt hat, und was in dem Meister fest verankert blieb, bis der Tod Minnas die Fesseln sprengte, davon gibt die Briefsammlung, zu der man allerdings gern auch den korrespondierenden Anteil kennen würde, erwünschte Kunde.

Die Briefe enthalten zugleich interessante Andeutungen über Wagners künstlerische Pläne und über den damaligen Stand seiner Angelegenheiten. Tritt diese Seite auch hinter der rein menschlichen zurück, so wird sie doch auch des öfteren berührt, und mancherlei

Schlaglichter fallen auf das bisher bekannte Lebensbild auch in künstlerischer Beziehung für den, der die Briefe aufmerksam zu lesen versteht. So bilden sie denn ein neues, wertvolles Material für die Jugend- und Manneszeit des Meisters, und man hat allen Grund, seiner Familie für die Herausgabe dankbar zu sein.

Brahms

Brahms in Meiningen

Seit Bülows Zeiten, der während seiner Intendantur den Grund dazu legte, stehen die Leistungen der Meininger Hofkapelle auf einer Höhe, die sie weit über die künstlerischen Verhältnisse einer kleinen Residenzstadt hinaushebt. Im besonderen verleiht die Pflege, die diese Künstlerschar der Brahmsschen Musik widmet, ihren Vorträgen eine ganz individuelle Bedeutung. Allerdings denke ich dabei nicht an die sogenannte „Brahms-Tradition", die sich in Meiningen, wo der Meister viel verkehrt und selber musiziert hat, besonders „rein" erhalten haben soll. In dieser Beziehung bin ich ketzerisch. Es ist eine alte Erfahrung, daß Komponisten gerade für ihre eigenen Werke keine bestimmte Vortragsnorm kennen, vielmehr durchaus von Laune und Stimmung abhängen, wenn sie auch darin nicht alle so weit gehen wie Schumann oder Friedrich Kiel, die ihre Interpreten geradezu irreführen konnten. Bei Brahms kommt noch hinzu, daß er diesen Dingen gegenüber besonders indolent, hier und da auch ein wenig boshaft war. Einem Freunde, der ihn über ein merkwürdiges Zugeständnis, das er dem Dirigenten seiner C-moll-Symphonie in einer Probe gemacht hatte, interpellierte, erwiderte er: „Was wollen Sie! Die Leute haben sich wochenlang Mühe gegeben; nun soll ich kommen und ihnen die Freude verderben und sagen: ich habe mir das nicht so gedacht? Ich kann nicht überall dabei sein, und wo anders machen sie es noch weniger richtig." Daß Brahms es auch in Meiningen nicht immer genau nahm, ersah ich aus einer Aufführung des B-dur-Konzerts. Gewiß war es unter seinen Augen in Meiningen studiert worden, und doch wies es zum Teil andere Tempi auf, als sie der Komponist selber zur Zeit, wo das Konzert neu war und er es öffentlich

vortrug, zu nehmen pflegte. Gesetzt aber auch, der Komponist hätte seine Absichten stets ganz genau geäußert und festgestellt, so würde das nur kurze Zeit von Wichtigkeit sein. So wenig wir etwa Händel im Geiste seiner Zeit aufführen können (auch wenn wir etwas davon wüßten), so wenig sich die heutige Wagner-Auffassung in allem mit der Auffassung der Entstehungszeit der Opern deckt, ebenso sicher wird sich die „Brahms-Tradition" allmählich wandeln, wie Brahms selbst, wenn er weitergelebt hätte, sich mit uns in seinem Empfinden gewandelt hätte. Auch hier gilt das alte *πάντα ῥεῖ*. Was aber nicht sich wandelt, das sind die Wesens-Grundzüge eines Künstlers, seine geistige Physiognomie, die ihren Stempel allen Werken unverkennbar aufdrückt. Und daß die Meininger Kapelle die musikalische Persönlichkeit des großen Johannes so treu und wahr zu zeichnen vermag, darin beruht für mich die Bedeutung ihres Brahms-Kultus. Wie nie zuvor wird hier kraftvoll das Melos seiner Werke herausgearbeitet, offenbart sich die tiefe, leidenschaftliche Natur des Meisters, der bei aller vornehmen Zurückhaltung heiß flutende melodische Strom seiner Musik, der vielen erst einmal zur Empfindung gebracht werden muß. So tragen die Meininger dazu bei, immer mehr die Erkenntnis zu verbreiten, warum Brahms Werke nur neben das Größte, das Allergrößte gestellt werden können.

Brahms als Bearbeiter

Ein Abend, der ausschließlich dem Komponisten des Deutschen Requiems gewidmet war, machte uns mit der Bearbeitnng der Schubertschen „Gruppe aus dem Tartarus" für Chorbaß und Orchester bekannt. Brahms empfand, daß die Wucht der Schubertschen Gedanken in diesem Liede fast über die Darstellungsfähigkeit eines einzelnen Sängers hinausgeht, und glaubte durch ihre chorische Einkleidung dem Mißstand abhelfen zu können. Er schrieb die Bearbeitung, die bis auf unwesentliche Kleinigkeiten die Singstimme unverändert läßt, in den siebziger Jahren für den Wiener Männergesangverein; sie ist bis heute Manuskript geblieben. Nach dem angestellten Versuch, über dessen Berechtigung bei der Bedeutung des Bearbeiters natürlich kein Wort zu verlieren ist, braucht man das nicht zu bedauern. Die Orchestrierung ist nicht sehr glücklich, und als Einzellied wirkt die Komposition ungleich stärker. Gerade ein gewisses Übermaß des Ausdruckes gibt ihr die Wirkung, die

der größere Apparat wieder nimmt, und man sieht, wie mißlich es ist, selbst bedeutende Gedanken aus ihrem ursprünglichen Milieu zu rücken. Man möchte sich ordentlich freuen, daß Brahms die „Bearbeiter" nicht mit seinem glänzenden Namen decken konnte. Immerhin war es interessant, dem Experimente beizuwohnen.

Vom Nachlaß

Im Nachlasse von Johannes Brahms haben sich elf Choralvorspiele für die Orgel vorgefunden, von deren Existenz bisher nur einige nahe Freunde wußten. Der Meister komponierte sie im Mai und Juni des Jahres 1896 bei seinem Aufenthalt in Ischl; sie sollten das Letzte sein, was er vollenden konnte. Kurz vorher sind die „Vier ernsten Gesänge" entstanden. War es das Gefühl, daß sein Schaffen zu Ende ging, verdüsterte die ausbrechende Krankheit, der er nur zu bald erlag, sein Gemüt, oder war es Zufall: auch diese Orgelstücke sind von tiefer Schwermut erfüllt. Nicht ohne Rührung kann man sie betrachten und wahrnehmen, wie hier gleichsam im Vorausahnen die Gedanken dem Tode sich zuwenden. Für die Form des auf die Orgel übertragenen Chorales hat J. S. Bach, der seinerseits von Pachelbel beeinflußt war, die glücklichsten Vorbilder aufgestellt. An ihn knüpft Brahms (wie überhaupt in seiner geistlichen Musik) unmittelbar an. Zeile für Zeile umspielen die übrigen Stimmen den im Baß oder in der Oberstimme liegenden Choral in kunstvollen Imitationen. Neben dieser strengen, weisen einige Vorspiele auch eine freiere Form auf, bei der auf die Stimmung, auf die poetische Beziehung zum Texte der Nachdruck gelegt ist. So erscheint zum Beispiel die Melodie „Schmücke Dich, o liebe Seele" einfach dreistimmig gesetzt; eine andere im Wechselspiel zwischen einem schwachen und einem stärkeren Manual; Prätorius Weihnachtslied „Es ist ein Ros' entsprungen" in ein mildes, mystisches Licht gerückt. Die merkwürdigste Fassung aber zeigt das elfte Vorspiel, das wie Nr. 3 noch einmal den Choral „O Welt, ich muß dich lassen" behandelt. Der Satz ist fünfstimmig, von einer neuen, selbst für Brahms unerhört tiefsinnigen Harmonik; die ergreifende Wirkung wird noch gesteigert durch ein zweifaches Echo, das am Schlusse jeder Zeile wie ein Sinnbild des Abschieds verklingt. Einer andächtigen Gemeinde werden die intimen Beziehungen

dieses Schwanengesanges zu der Persönlichkeit des Komponisten, zu seiner Welt- und Lebensauffassung nicht verborgen bleiben.

* * *

Im Jahre 1853 beschlossen Robert Schumann und seine jungen Freunde Brahms und Albert Dietrich, gemeinsam für Joachim eine Violinsonate zu komponieren. Das Scherzo hatte damals Brahms übernommen, und dieser Satz ist nun durch die Brahms-Gesellschaft veröffentlicht worden. Die Brahms-Gesellschaft steht, was die Verwertung des musikalischen Nachlasses betrifft, vor einer wenig lohnenden Aufgabe. Skizzen, Entwürfe oder liegengebliebene Arbeiten, sind so gut wie gar nicht vorhanden. Brahms pflegte sorgsam alles zu vernichten, was er nicht dem Druck übergeben wollte. Sicherlich würde er auch mit diesem Sonatensatz so getan haben, hätte er ihn nicht beim Freunde geborgen oder gar vergessen geglaubt. Sei es, daß er sich für Torsoarbeit nicht erwärmen konnte, sei es, daß seine Phantasie versagte, wo sie nicht aus eigenstem Ansporn schuf — jedenfalls hatte der Zwanzigjährige bereits anderes aufzuweisen als dies Produkt freundschaftlicher Gesinnung. Trotz der rhythmischen Reminiszenz an Beethovens C-moll-Symphonie setzt zwar das Scherzo in echt Brahmsscher, großzügiger Weise ein, und hier und da zeigt auch die Faktur für ihn Charakteristisches; aber dürftig ist der Klaviersatz, trivial und leer der Schluß, unbedeutend das Trio, dessen siebenten und achten Takt man aus Pietät bei der Herausgabe geradezu hätte ändern sollen. So bedeutet die Bekanntschaft mit dem Fragment weniger einen musikalischen, als einen für die Erkenntnis des Künstlers lehrreichen Gewinn: Brahms wußte schon, warum er nur Ausgereiftes in die Welt setzte! Anders verhält es sich mit der Bearbeitung von „Ellens zweitem Gesang" von Schubert für Sopransolo und Frauenchor mit Begleitung von vier Hörnern und zwei Fagotten. Sie mag aus der ersten Wiener Zeit stammen. Man weiß, daß Brahms in dem Gefühl, daß Schubert in seinen Liedern oft mehr in die Begleitung gelegt, als das Klavier auszudrücken vermag, solche Bearbeitungen mehrfach vorgenommen hat. („Gruppe aus dem Tartarus" für Männerchor.) In Ellens Gesang bot der deutliche Hinweis auf die Jagdhörner den naheliegenden Anlaß. Die Umschreibung, die sich aufs treueste an die melodische Linie und die

Harmonisierung des Orignals hält, ist sehr feinsinnig und von reizvoller Klangwirkung. Sie wird kleineren Chorvereinen eine willkommene Gabe sein und im Konzertsaal Erfolg haben.

Brahms und Joachim

Die heutige Generation hat es fast schon vergessen, wie eng die musikalische Sendung Brahms' einst mit dem Leben und Wirken Joseph Joachims verbunden war. Es gab eine Zeit, wo der Freund sehr fühlbar, und nicht zu seinem unmittelbaren Vorteil, mutig für die Werke des Freundes eintrat. Das geschah, als es noch Sitte war, die Musik des Unverstandenen geringschätzig in die Kategorie des „Gelehrten" zu verweisen, als man noch von Mangel an Wärme und ursprünglicher Melodik fabeln durfte und die Redensart von „Grau in Grau" ein Blütenfeld von leuchtender Farbenpracht lieblos zuzudecken versuchte. Mittlerweile ist der kontrapunktkundige, aber phantasielose Nachahmer Beethovens zum meistaufgeführten Autor außerhalb der Bühne geworden! Joachims aber konnte man anläßlich seiner Totenfeier wohl nicht sinnvoller gedenken als mit den Klängen des Meisters, in dessen rechtzeitigem Erkennen er die dem Modernen zugewandte Seite seines als reaktionär verschrieenen Wesens so fruchtbringend betätigen durfte. Und vollends das „Schicksalslied", eignete sich zu weihevollem Erinnerungsgruß. Nicht „schicksallos auf weichem Boden" ist Joachim gewandelt, auch ihm war, gleich uns allen, „gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen". Doch „wie glänzende Götterlüfte" haben seine Finger die Saiten gerührt, und „keusch in bescheidener Knospe bewahrt" hat der Geist dieses Künstlers geblüht. Man weiß aus so mancher Aufführung, wie diese Worte Hölderlins im Munde des Philharmonischen Chores klingen können. Vielleicht hat er sie nie schöner, edler, inniger gesungen als bei jener Feier. Die milde Verklärtheit des ersten Teiles, der von den seligen Genien handelt, die im Lichte wandeln, und die herben Akzente des zweiten, der uns die Unrast der leidenden Menschen schildert: beide Gegensätze kamen gleich plastisch und ergreifend heraus. Aus dem Briefwechsel mit Rheinthaler erfahren wir, wie ernst Brahms über den frei hinzugefügten dritten Teil gedacht hat, wie dieser gegen den Rat von Kunstgenossen aus innerer Notwendigkeit geboren wurde. Das instrumentale

Nachspiel, in dem der Komponist über die Dichtung hinausgeht und das pessimistische Stimmungsbild zum Spiegel einer tieferen, versöhnlichen Weltauffassung werden läßt, wird nie seine Wirkung verfehlen. Es senkt sich in die Herzen der Hörer, so recht geeignet, allen Zwiespalt und Unfrieden daraus zu verbannen.

Brahms als Ethiker

Als mich mein Weg nach Wien führte, mochte ich es nicht versäumen, die Stätte aufzusuchen, an der Johannes Brahms einen so langen und wichtigen Teil seines Lebens zugebracht hat. Bald wird seine Wirtschaft mitsamt den Zeugnissen seines Geistes, mit wertvollen Dokumenten und Erinnerungen in einem besonderen Brahms-Hause untergebracht sein; noch aber steht alles an seinem Platze in dem einfachen Junggesellenheim in der Karlsgasse, dem er so viele Jahre hindurch treu geblieben, und die Güte Dr. Mandyczewskis, des intimen Freundes und Nachlaßhüters des Meisters, ermöglichte mir eine stille und eingehende Betrachtung. Welch rührende und wiederum imponierende Anspruchslosigkeit! Man sieht, dieser Mann hing so lose mit dem Alltagsleben zusammen, daß ihm das meiste gleichgültig sein konnte, was sonst von den Menschen mit so viel Sorge, mit so viel zeitraubender Wichtigkeit behandelt wird. In dieser Umgebung kehrten meine Gedanken intensiver in jene Jugendtage zurück, wo ich des Meisters Musik, wie sie nach und nach noch entstand, kennen und lieben lernte. Ich stand damals ziemlich vereinzelt mit dem sicheren Gefühl, daß sich hier etwas vom Schönsten deutschen Geistes, der tiefste und bestimmende Ausdruck des musikalischen Empfindens unserer Zeit offenbarte.

Und wieder trat die Erinnerung an jene ersten Eindrücke hervor, als die Singakademie vier der herrlichsten Werke von Brahms an einem Abend zur Aufführung brachte. Es war ein Totensonntag. Die Chorballaden „Schicksalslied", „Gesang der Parzen" und „Nänie" waren sinnvoll mit dem „Deutschen Requiem" vereinigt. In einem seiner schönsten Gedichte berichtet Gottfried Keller, wie er „die Furcht des Todes still verlor". Auch Brahms sang sich alles vom Herzen; wie er in ziemlich jungen Jahren die Totenmesse ins deutsche Empfinden übertrug, so hat der Scheidende in den „Vier

ernsten Gesängen" den Blick noch einmal fest auf Tod und Menschenlos gerichtet. Nicht zufällig ist es wohl, daß gerade Schöpfungen, die den Komponisten Brahms charakterisieren, zu dem Ernstesten, was das Leben lehrt, in Beziehung gesetzt werden können. Wie Bach setzt sich Brahms immer wieder mit dem Gedanken an den Tod und mit dem Trost, der sich uns bietet, auseinander. Der Begräbnisgesang, das Requiem, der Gesang der Parzen und die Nänie entsprechen, jedes auf seine Weise, diesem inneren Bedürfnis. Gleich Bach gräbt sich Brahms tief in das Leid der menschlichen Seele ein, wendet er sich resigniert vom Leben ab und sucht so dem Tode den Stachel zu nehmen. Wie anders klammert sich Beethoven an das irdische Dasein und ruft, sich aus aller Beklommenheit rettend, seine Heiligsprechung der Freude in die Welt!

Der Parzengesang mit seiner gedrungenen, trotzigen Kraft des Ausdrucks und den seltsam geheimnisvollen Tongespinnsten des Schlusses; das Schicksalslied, dessen versöhnendes Nachspiel wie ein Bekenntnis des Unsterblichkeitsgedankens ausklingt; die Nänie in ihrer unsagbar milden, hoheitsvollen Schönheit, das Requiem, das alle Regenbogenfarben der Brahmschen Kunst in einen Lichtstrahl zusammenfaßt — ich mußte lächeln bei dem Gedanken, wie ohnmächtig Mißverstand und Vorurteil sich gegen ihren Siegeslauf gespreizt haben, wie aller Widerstand schon jetzt gebrochen und sie, wenn auch noch Zukunftsmusik im wahren Sinne, immer mehr die feiner empfindenden Naturen in allen Landen an sich ziehen. Brahms ist uns Modernen eben der Einzige, der überzeugend dargetan, wie man intim und groß zugleich sein, der innerlichsten und vornehmsten Mittel sich bedienen und doch zu einem ganzen Volke sprechen kann. Im „Parzengesang" lebt etwas Brahms ganz besonders und nur ihm Eigentümliches: ein bardenhafter, epischer Zug, wie wir ihn nirgends sonst in der Musik finden. Man denkt an Ossian und die Gesänge nordischer Rhapsoden. Gegenüber dieser Größe der Auffassung und Kraft des Ausdrucks erscheint die „Nänie" elegisch gestimmt. Was aber ist an Plastik des Tonbildes der Stelle an die Seite zu setzen, die Thetis und die Nereiden aus dem Meere steigen läßt? So markant jedes dieser Werke ist, so erfüllt von einzigartigen Schönheiten, überstrahlt werden sie doch durch den Stimmungsreichtum und die unbeschreibliche Ausdrucksgewalt des „Deutschen Requiems". „Selig

sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden." Mit Inbrunst und unerschöpflicher Darstellungsgewalt wird dieser Grundgedanke in Tönen ureigenen Empfindens ausgemalt. Nichts Typisches hat dieses Requiem geschaffen, das nachgeahmt werden könnte, wie es, vom Formalen abgesehen, an nichts Voraufgegangenes anknüpft. Das gibt ihm seine Sonderstellung. Wenn es das unerbittliche Schicksal schildert, vor dessen mitleidlosem Tritt alles Fleisch wie Gras dahinsinkt, wenn die ängstliche Frage ertönt: „Nun Herr, wes soll ich mich trösten?" und sich auf einem unerschütterlichen Orgelpunkt die Unendlichkeit vor uns auftut, in der keine Qual mehr der Gerechten Seelen anrührt, wenn leise der Chor sich auf alle Wunden legt, „wie einen seine Mutter tröstet", und die Wiedersehen verheißende Stimme mit den letzten Akkorden in die Höhe zu entschweben scheint, wenn nach der Vision des jüngsten Gerichtes die Ruhe der Toten gepriesen wird — dann fühlen wir uns, losgelöst von allen Schrecknissen, in tiefster Seele von diesem Trostgedanken erfüllt, teilhaftig einer Kunst, deren bloße Möglichkeit Goethen das Dasein schon so unendlich wertvoll erscheinen ließ.

* * *

„ . . . Wenn es Sie ergreift und Ihre Zuhörer, so werde ich nicht danach fragen, wo man sich versammelt hat." So schrieb Brahms von seinem Deutschen Requiem in einem Briefe aus letzter Zeit, als man bei ihm angefragt hatte, wie er über eine Aufführung in der Kirche denke. Das Deutsche Requiem ist in der Tat „weit entfernt von allem Konfessionellen", und gerade darum geht es uns so nahe. Und wenn sein Schöpfer weiter meint, „andächtig kann man überall sein", so kennzeichnet dieser Ausspruch den Menschen, dessen Charakter sich mit dem seiner Musik so vollkommen deckt. „Selig sind, die da Leid tragen" — welch herrlicher Gedanke, so vertraute, weitgreifende Worte an die Stelle des traditionellen Textes der lateinischen Totenmesse zu setzen! Brahms denkt mehr an die Hinterbliebenen als an die Toten, deren Ruhe er erst am Schluß beneidet; er schildert nicht die letzten Dinge, sondern das Gemüt, das sich mit ihnen beschäftigt. Das Deutsche Requiem war eine Tat, wie sie in Jahrhunderten nur vollbracht wird. Selbst das Begleitzeichen der Größe: daß es erst langsam und widerstrebend anerkannt worden ist, fehlt ihm nicht.

Brahms und Dvořák

Der böhmische Tondichter Anton Dvořák gehörte eigentlich keiner bestimmten musikalischen Partei an. So sehr er, bei allem Nationalitätsbewußtsein als Tscheche kein Deutschenhasser, des Dankes, den er gerade Deutschlands Musikern schuldete, eingedenk blieb, so wenig nahm er an den Kämpfen für oder gegen Wagner, für oder gegen Liszt, öffentlich zum mindesten, teil; so wenig gravitierte seine künstlerische Persönlichkeit einseitig nach einer Richtung. Dvořák war der bedeutendste lebende Komponist Böhmens und als solcher ausgesprochener Nationalist. Aber er machte Programmusik in der Symphonie und Orchesterouvertüre, war „absoluter" Musiker in seinen Kammerwerken, schrieb Opern, Oratorien, Lieder und Tänze. Dennoch wird man ihn, wenn auch weniger dem Inhalte als der Faktur seiner Werke nach, der Gruppe von Komponisten zuzählen müssen, die in der Hauptsache von Johannes Brahms beeinflußt wurden und sich in wesentlichen Zügen ihres Schaffens an sein leuchtendes Vorbild anschlossen. Dvořák ist ohne Brahms nicht gut denkbar, und die innere Verwandtschaft mit dem größeren Meister erhält noch eine eigene Beleuchtung, wenn man die äußeren Beziehungen der beiden Männer erfährt. Es ist so gut wie unbekannt, daß Brahms es war, der zuerst auf Dvořák aufmerksam machte, der ihn gewissermaßen erst ans Licht zog. Im Jahre 1877, als Dvořák noch ziemlich unbeachtet und in kümmerlichen Verhältnissen in Prag lebte (seine Orchesterstellung hatte er aufgegeben, um sich ganz der Komposition widmen zu können), schreibt Brahms seinem Verleger Simrock: „Bei Gelegenheit der Staatsstipendien freue ich mich schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořák (sprich: Dwortschak) aus Prag. Dies Jahr nun schickte er unter anderem ein Heft (10) Duette für zwei Soprane mit Pianoforte, das mir gar zu hübsch und praktisch für den Verlag vorkommt. Er scheint das Heft auf eigene Kosten haben drucken zu lassen. Titel, und leider auch die Texte sind bloß böhmisch. Ich veranlasse ihn, Ihnen die Lieder zu schicken! Wenn Sie sie durchspielen, werden Sie wie ich sich darüber freuen. Nur müßte sehr vorsichtig für eine sehr gute Übersetzung gesorgt werden!" Und weiterhin heißt es: „Dvořák hat alles Mögliche geschrieben, Opern (böhmische), Symphonien, Quartette, Klaviersachen. Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch. Neben-

bei arm! Und bitte ich das zu bedenken! Die Duette werden Ihnen einleuchten und können ein ‚guter Artikel‘ werden.“ Und am Schlusse des Briefes kommt Brahms nochmals darauf zurück. „Sie müssen aber nun bedenken, daß ich nicht leicht empfehle, und sehen sich die lustigen, frischen böhmischen Duette danach an?“

Wer Brahms’ Zurückhaltung im Urteil über andere kannte, mußte wissen, was eine Empfehlung in solchem Munde zu bedeuten hatte. Simrock fuhr denn auch nach Prag, suchte den Tondichter in seinem Dachstübchen auf und kaufte ihm die wichtigsten der zahlreichen, bereits fertig im Pult liegenden Arbeiten ab. Damit war der Grundstein zu Dvořaks Glück gelegt, denn die „Klänge aus Mähren“ und die „Slawischen Rhapsodien“ drangen nun in alle Lande und machten den Namen ihres Autors berühmt. Für die Verbreitung seiner Kammermusik trat, besonders in England, Joachim ein, zunächst wohl auch durch das Interesse seines Freundes Brahms dazu angeregt.

Brahms ließ übrigens nicht nach, für seinen Schützling zu sorgen. Als er im Frühjahr 1878 mit Billroth und Goldmark nach Italien fährt, teilt er dies Simrock in wenig Worten mit und fährt fort: „Ich würde Ihnen nicht einmal das geschrieben haben, wenn ich nicht an Dvořak dächte. Ich weiß nicht, was Sie weiter mit dem Mann riskieren wollen. Ich habe auch keine Idee von Geschäft, und wie größere Sachen eigentlich Interesse finden. Ich empfehle auch nicht gern, weil ich doch nur meine Augen und Ohren habe, und diese ganz eigen sind. Vielleicht lassen Sie sich, wenn Sie überhaupt an weiteres denken, zwei Streichquartette in C-dur und D-moll von ihm kommen und lassen Sie sich vorspielen. Das Beste, was ein Musiker haben muß, hat Dvořak und ist auch in diesen Stücken.“

Wie hier der Meister, der von sich selber schreibt, er sei ein „arger Philister“ und würde seine eigenen Sachen aus „Liebhaberei nicht herausgeben“, sich bemüht zeigt, dem Jüngeren in vorsichtigster Weise die Gunst des Verlegers zu gewinnen, ist nicht weniger rührend als die Bitte, nicht zu vergessen, daß Dvořak arm sei. Jetzt, wo Dvořaks Tod das Interesse an seinem Leben gesteigert hat, ist es gerecht, neben der Förderung Liszts und später Bülows, die der Aufstrebende erfahren, auch der beiden Verbündeten Brahms und Simrock zu gedenken, die im Augenblick der Not so entscheidend in sein Dasein eingegriffen haben. Zugleich wirft diese Angelegenheit ein schönes

Licht auf Brahms, dessen Hilfsbereitschaft und vornehme Art, im Stillen Gutes zu wirken, ob seiner zugeknöpften und rauhen Außenseite häufig genug verkannt worden ist.

Brahms in Briefen

Die „Deutsche Brahms-Gesellschaft" hat die Reihe ihrer pietätvollen und geschichtlich bedeutsamen Publikationen begonnen, die nach und nach ans Licht ziehen sollen, was sich, abgesehen von Kompositionen, an für die Allgemeinheit interessanten Dokumenten in der Hinterlassenschaft des Meisters vorgefunden hat. Bei seiner übergroßen Selbstkritik hat Brahms ein musikalisches Material vernichtet, das genügt hätte, mehr als einen Komponisten berühmt zu machen, und wir dürfen leider nicht hoffen, daß etwa noch unentdeckte Schätze zutage kommen. Einen erwünschten Beitrag aber zu des Tondichters Lebensbild wird nun die Herausgabe seines Briefwechsels liefern. Brahms gehörte zwar nicht zu den Naturen, die sich in langen Auseinandersetzungen über sich und ihre Kunst zu ergehen lieben; er gehört nicht einmal zu den interessanten Briefschreibern im literarischen Sinne. Nur notgedrungen schreibt er und wortkarg, und wie ein einfacher Sterblicher gibt er sich ungezwungen, ohne Pose und ohne „geistreich" zu sein. Von der Postkarte hat er seit ihrer Erfindung einen ausgiebigen, für ihn sehr bezeichnenden Gebrauch gemacht, um die nötigsten Antworten, kurze Nachrichten und geschäftliche Auskünfte zu erteilen. Und doch, wer näher zusieht, wird in der Gesamtheit dieser Briefe die Bedeutung ihres Schreibers nicht verkennen können und aus jeder Wandlung, oft aus einzelnen Ausdrücken charakteristische, wenn auch feine Züge zu dem Bilde des liebenswerten Menschen, des unerbittlich ernsten und grundehrlichen Künstlers gewinnen. Ganz besonders wird auch das biographische Material und der Gang der Zeitgeschichte, wie immer durch solche Dokumente, in nicht selten interessanter Weise beleuchtet. Was wir davon nicht in den Briefen des Meisters selbst finden, das geht aus den Aufzeichnungen seiner Freunde und Verehrer hervor.

Inwieweit bei der Herausgabe dieses Briefwechsels mit dem nötigen Takte, weiser Beschränkung und Geschick verfahren ist, läßt sich erst nach ihrer Fertigstellung beurteilen. Zunächst erschienen die

beiden von Max Kalbeck, dem Brahms-Biographen, bearbeiteten Bände. In ihnen treten uns neben dem Meister zwei prächtige Menschen, das Ehepaar Heinrich und Elisabeth v. Herzogenberg, entgegen. Über beide und ihr Verhältnis zu Brahms gibt die Einleitung des Herausgebers interessante und dankenswerte Aufschlüsse.

Ohne Zweifel rücken die Briefe die Persönlichkeit Elisabeths am meisten in den Vordergrund. Ihre echt weibliche Natur, ihr feines Kunstempfinden und Urteil, die Anmut ihrer Ausdrucksweise machen die Lektüre ganz besonders anziehend. Wie sie sich schüchtern dem Meister nähert, ihn dann ganz mit ihrer Freundschaft umschließt, wie sie verständnisvollen Anteil an seinem Schaffen nimmt: das alles läßt uns diese Frau liebenswert erscheinen. Dabei geniert sie sich gar nicht, dem Meister, wo er sich in der ihm zuweilen eigenen, rücksichtslosen Weise gehen läßt, gehörig die Wahrheit zu sagen.

„Ich weiß,“ schreibt sie mit imponierendem Freimut, „Sie meinen es nie sehr schlimm in solchen Momenten — es sitzt Ihnen ein Geschöpf im Nacken, mit dem Sie, gottlob, sonst nicht intim sind, und flüstert Ihnen so ein paar Worte ein, mit denen Sie aber einem anderen recht zur unrechten Zeit wehtun können — wüßten Sie wie, Sie ließen's immer sein. Denn eigentlich sind Sie gut und möchten Liebe nie mit Hohn vergelten!

Also reißen Sie dies fremde Kräutlein aus Ihrem Garten —“

Sehr lustig sind oft die Neckereien zwischen den beiden. Als Elisabeth einmal in einem Anfall von Prüderie Anstoß an einem Lemckeschen Texte nimmt, muß sie sich den Spott des immer gesund empfindenden Musikers gefallen lassen. Er sandte der Freundin eine Abschrift des Vokalsoloquartetts mit Pianoforte „O schöne Nacht!“ op. 92, Nr. 1, das 1884 herauskam. Bei der Stelle „Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht — sacht — sacht“ ließ Brahms eine Lücke und schrieb quer über die Partitur:

„Halt, lieber Johannes, was machst du! Von solchen Sachen darf man höchstens im ‚Volkston‘ reden, den hast du leider wieder vergessen!“ usw.

Noch einen Stoßseufzer Elisabeths möchte ich hierhersetzen, der vielen aus der Seele sich mit entringen wird: „Die öffentliche Musiziererei ist eigentlich eklig, was sind das alles für Leute!“

Die Briefe Herzogenbergs sind selten, aber ernsten und meist rein musikalischen Inhaltes. Wie klar erkennt er sofort Wesen und Bedeutung der Brahmsschen Musik, wie feinsinnig weiß er sie zu charakterisieren! Und in seinen wie seiner Gattin Briefen spiegelt sich ein gut Stück Brahmsschen Lebens. Denn beide gehörten zu den guten Briefschreibern in Goethes Sinne, die wenig von sich, dafür aber desto mehr von anderen reden.

Um auch ein Beispiel vom Meister selbst zu geben: echt brahmsisch ist folgende Frotzelei, mit der er die Neugierde der Freunde auf seine zweite (D-dur-)Symphonie abfertigt:

„Die neue ist aber wirklich keine Symphonie sondern bloß eine Sinfonie, und ich brauche sie Ihnen auch nicht vorher vorzuspielen. Sie brauchen sich nur hinzusetzen, abwechselnd die Füßchen auf beiden Pedalen und den f-moll-Akkord eine gute Zeitlang anzuschlagen, abwechselnd unten und oben, ff und pp — dann kriegen sie allmählich das deutlichste Bild von der ‚neuen'.

In Briefen wie im Gespräch liebte es Brahms, einen leichten Ton anzuschlagen, sein Inneres zu verbergen, und immer ist er wie Beethoven beim Schreiben „eilig".

Doch der Leser möge zu dem Buche selber greifen; er wird mir nicht zürnen, daß ich sein Interesse dafür zu erwecken versuchte.

Richard Strauß

Ein Heldenleben

Ein neues Werk des Zarathustra-Komponisten bedeutet immer ein musikalisches Ereignis und einen Fehderuf zugleich. Die Kraft und Eigenart des genialen Mannes machen es unmöglich, an den Erzeugnissen seiner Phantasie gleichgültig vorbeizugehen. Andererseits vertreten diese Werke so extreme Kunstanschauungen, daß man den Kampf der Geister, den sie hervorrufen, wohl begreift. Der Kampf nun, der sich um seine neueste symphonische Dichtung „Ein Heldenleben" anläßlich ihrer Erstaufführung durch die königliche Kapelle entspann, glich keineswegs dem Schlachtgetümmel, das der Dichter mit so glühenden Farben in seinem Tongemälde entwirft; es ging vielmehr alles recht friedlich zu.

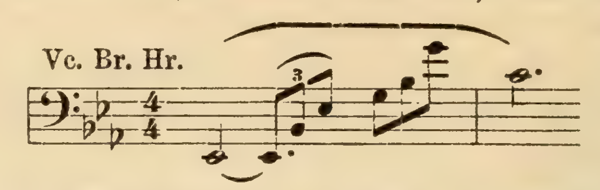
Die herzlichen Beifallsbezeigungen seiner Freunde behielten die Oberhand. Aber lauter als das unterdrückte Zischen der „Widersacher" (eine bei uns gottlob recht ungebräuchliche Art der Meinungsäußerung) protestierte die einmütige, ostentative Huldigung, die dreien längst bekannten Musikwerken der klassischen und romantischen Literatur dargebracht wurde. Mendelssohns Sommernachtstraummusik, Webers Freischützouvertüre und Mozarts Jupitersymphonie wurden an diesem Abend offenbar ganz besonders gewürdigt. Wer Richard Strauß mit der Sympathie gegenübersteht, die seine ernste und echte Künstlerschaft unwillkürlich erweckt, der kann sich bei der neuesten Wendung in seiner Entwicklung eines bangen Gefühls nicht erwehren. Die Hoffnung, daß dieser große Könner uns auch ein Pfadfinder werden und uns zu lichten, in der Anschauung allen erreichbaren Höhen führen würde, beginnt fast zu schwinden. Immer mehr verliert sich sein Weg „abseits, ins Gebüsch", und je mehr sich ihm der Stoff häuft, der die Kunstgenossen zu staunender Bewunderung zwingt, desto weiter entfernt sich sein Schaffen vom Wert und Wesen aller Kunst. Was man sich im „Don Quixote", jenem grotesken Orchesterscherze, den ein gewaltiger Humorist der Töne sich wohl erlauben durfte, noch behaglich gefallen läßt, das vermag, wo es sich um die Darstellung von ernsten Dingen in ernster Form handelt, nicht zu befriedigen.

Die Vorzüge der Straußschen Kompositionstechnik weist auch das neueste Werk in womöglich noch gesteigertem Maße auf. Es hieße wirklich Eulen nach Athen tragen, wollte man noch auf seine kontrapunktische Meisterschaft hinweisen. Drei, auch vier und fünf Themen erscheinen aufs geistreichste und mit spielender Leichtigkeit kombiniert. Es ist dies nicht die alte Kunst des Kontrapunktes, die auch ein formales Element in sich schloß; es ist vielmehr eine freie kontrapunktische Jonglierkunst, die um so leichter ins Unermeßliche erweitert werden kann, als die Themen selbst des geschlossenen Charakters meist entbehren. Auch in rein klanglicher Beziehung ist wiederum Außerordentliches geleistet. Es lebt wohl niemand, der das innerste Wesen der Instrumente, vor allem die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit, so ergründet hat, der einen so kühnen Gebrauch davon zu machen wagte wie Richard Strauß.
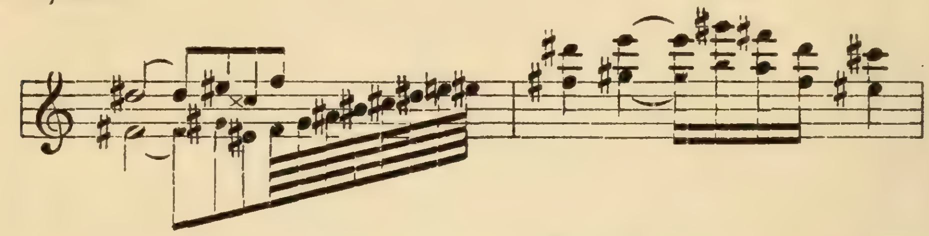
Fragt man nun nach dem Zweck, dem diese Fülle der Ausdrucksmittel dienen soll, so stellt sich ein Mißverhältnis und ein Kontrast

heraus. Der Beweis der objektiven Notwendigkeit wird vom Komponisten nicht erbracht, und wo, wie im „Heldenleben", der Eindruck der Größe beabsichtigt wird, wirkt diese überhitzte, aufs höchste komplizierte Tonsprache verwirrend. Zur Größe aber gehört Einfachheit. Jede Musik setzt die Auffassung des Lebens als eines Kampfes voraus, jeder Mensch, auch der unbedeutende, ist der Held seines Lebens. Deshalb vermag der echte Tonkünstler uns alle zu rühren. Seinen poetischen Vorwurf teilt das Straußsche Werk nicht nur mit Beethovens Eroica; was es uns sagen will, ist uns schon oft in großen gewaltigen Tongedanken nahe gelegt. Daß Strauß es auf seine Art tut, ist sein gutes Recht, und insofern ist das „Heldenleben" den interessanten Versuchen seines künstlerischen Subjektivismus anzureihen; eine Lösung des Problems, die weitere musikgeschichtliche Bedeutung hätte, vermag ich jedoch nicht darin zu erkennen. Meine persönliche Meinung geht dahin, daß Strauß sich im „Heldenleben" nicht in gerader Linie vorwärtsbewegt. Der gewaltigen Beethovenschen Größe des Anfangs und der wundervollen Poesie des Schlusses entspricht nicht der mittlere Inhalt des Werkes. Wo die Eroica zur Erotica wird, an der Stelle, wo eine keifende Solovioline die Gefährtin des Helden verkörpert, bei der humoristischen Schilderung der Widersacher, endlich im Schlachtgetöse, das uns die Vorstellung des Kampfes mehr äußerlich malend als in ihrer psychologischen Wirkung gibt, steigt Strauß aus den hehrsten Regionen auf das Gebiet einer interessanten, aber kleinlichen Kunst herab. War es ferner nötig, ein Heer von Bläsern zu entbieten, die Kontrabässe in die Tenorlage heraufzuführen, die Saiten der Geigen herabzustimmen usw., um zwar tiefe, doch einfache Empfindungen auszulösen, wie sie in anderen gewaltigen Klanggebilden ihren wohlverständlichen und gewiß nicht weniger wirkungsvollen Ausdruck gefunden haben? Merkwürdig ist dabei ein Zwiespalt in der Natur des Komponisten. In seiner Empfindung von äußerster Zartheit, nachdenklich fast bis zur Grübelei, fühlt er sich doch zur materiellen Wirkung des Klanzreizes auch da gedrängt, wo es ihm um die Verinnerlichung von Vorgängen zu tun ist. So bietet er ein wunderliches Gemisch von sinnlichem und transzendentem Musikertum. Aus der verwirrenden Vielheit der Eindrücke möchte sich der Hörer zu einem klaren musikalischen Gedanken flüchten, aber weniger als in früheren Werken des Komponisten findet er ihn. Von Haus aus nicht in
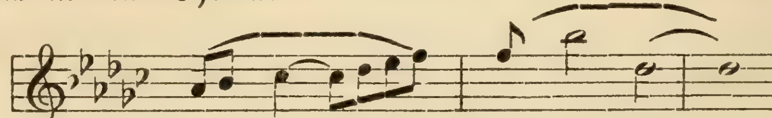
gleichem Maße für die Kunst plastischer Gestaltung wie für das impressionistische Festhalten von Farben und Stimmungen begabt, hat Strauß durch die Art seines Komponierens immer mehr das Bedürfnis nach festen und bedeutsamen Konturen seiner Melodie verloren. Gleich das erste Thema:



ist kaum prägnant genug, um als Träger der Hauptidee des Ganzen gelten zu können. Wer Musik zu lesen versteht, wird, wenn er das Thema:



auf dem Papier sieht, verstehen, warum es „Reichtum der Phantasie" bedeuten soll. Man braucht jedoch nur an eine der überschwenglich-phantastischen Melodien Schuberts zu denken, um sich klar zu werden, in welcher Weise die Idee, die dem Komponisten vorschwebte, musikalisch überzeugende Gestalt hätte gewinnen können. Mehr oder weniger ist es um alle Motive so bestellt. Die Wonne des Liebesglückes hat gewiß schon blühenderen Ausdruck (auch bei Strauß) gefunden als in dem Thema:



und wo die melodische Fassung, wie am Schlusse, schlichter und klarer zu werden versucht, treten die Kennzeichen der Eigenart und Tiefe merklich zurück.

Wir haben dem Werke, wie es sich gebührt, unsere volle Aufmerksamkeit gewidmet. Prinzipielle Bedenken durften nicht verschwiegen werden, so schwer es ist, einer so komplizierten Musik bei der ersten Bekanntschaft gerecht zu werden. Andere Zeiten urteilen vielleicht anders. Das hindert aber nicht, daß auch wir uns freuen, einen solchen Mann überhaupt zu besitzen, und Richard Strauß kann gewiß sein, daß auch in den Kreisen derer, die ihm nicht unbedingt zustimmen, sein idealistisches Streben Achtung und Sympathie genießt.

Symphonia Domestica

Richard Strauß ist wie wenige schaffende Künstler vom Schicksal begünstigt worden. Noch in jungen Jahren ist es ihm vergönnt, seinen Ruhm zu erleben, und ohne dem Geschmack der Menge Konzessionen zu machen, ja in kühnem Ansturm gegen alles Bestehende sieht er sich von Vertrauen und Begeisterung getragen. Schon seit langem hat er nicht mehr zu befürchten, daß einem seiner Werke Anerkennung oder gar Beachtung versagt bleiben könnte. Die begeisterte Aufnahme, die seine Domestica fand, hatte daher nichts Überraschendes. Es fragt sich nur, welche Bedeutung wir ihr beizumessen haben. Man darf sich darüber nicht täuschen: der Beifall der meisten war vorläufig der Ausdruck der Sympathie für die gesamte Persönlichkeit, der sich allenfalls das noch unklare Gefühl beimischte, etwas Großem, Ungewöhnlichem gegenüberzustehen. Mit den Einzelheiten des Eindrucks werden sich viele erst abfinden müssen, und gerade unter Fachmusikern sah man bedenkliche, wenn nicht enttäuschte Gesichter. Und doch bin ich der Meinung, daß die Gläubigen recht behalten werden. Damit sage ich, daß ich zu ihnen gehöre, was ich schon anläßlich der Frankfurter Uraufführung (in Deutschland) zu begründen versuchte. Ich habe das Werk nun zum vierten Male gehört und glaube, daß Strauß nichts Besseres noch geschrieben hat als diese Partitur. Ich glaube ferner, daß hier das Höchste geleistet ist, was mit der ihm eigentümlichen Kunst bei solcher Verwendungsart der Mittel überhaupt erreicht werden kann. Ich glaube noch mehr. Für mich ist die Domestica das deutliche, gleichviel ob bewußte oder unbewußte Lossagen von allem außermusikalischen Poetisieren; nicht die Rückkehr zum alten Formalismus, aber die Anbahnung einer neuen Formenkunst. Eine echte Musikantenfreudigkeit spricht aus ihr, die uns wieder zu den Urquellen aller Tonkunst zurückführt.

Darin liegt der vielleicht geschichtliche Wert dieser Schöpfung. Was ist in der Domestica von der programmatischen Tendenz des Zarathustra-Komponisten übriggeblieben? So wenig, daß man die paar Vorstellungen allgemeiner Natur, die suggeriert werden sollen, schon vergessen hat, sobald man aufmerksam den wundervollen Aufbau und die rein musikalischen Wirkungen zu beachten beginnt. Darin, wie überhaupt, hat sich mir der erste Eindruck erneuert; nur daß die Schönheiten mir noch überzeugender entgegentraten. Zu ihnen rechne ich

außer der klaren und großzügigen Architektonik den Stimmungsgehalt des wundervollen Adagios mit seiner tiefen Schwärmerei und seinen leidenschaftlichen Akzenten, die reizenden Einfälle des Scherzos und des Notturnos, die polyphone Stimmführung, die in der Schlußfuge gipfelt, und in der Strauß sich wieder als einen Meister ersten Ranges zeigt, und endlich die durchweg originelle, oft berauschend wohlklingende Instrumentation, die den Kammerstil mit dem des Orchesters in ganz neuer Weise verbindet.

Als Schwächen empfinde ich, daß der Anfang etwas zersplittert, manche Stelle lahm oder kleinlich wirkt, wenigstens in so großartiger Umgebung; auch daß manches etwas weitschweifig und dadurch dem Gesamteindruck gefährlich wird. Das Gefühl der Länge entsteht aber wohl hauptsächlich durch die Verschmelzung der einzelnen Teile zu einem Ganzen, das die Genußkraft des Durschnittshörers entschieden übersteigt. Die alten Meister wußten schon, was sie taten, als sie dem Geiste des Hörers innerhalb umfangreicher Werke Ruhepunkte gönnten. In der Verkennung dieser Notwendigkeit zeigt Strauß sich noch abhängig von Schulbegriffen der Lisztianer, die vielleicht wie vieles andere doch wieder über Bord geworfen werden. Läßt sich aber über dieses alles noch streiten, so scheint mir doch die Koda entschieden mißglückt. Anstatt einer Steigerung bringt sie eine Abschwächung. Hier hat dem Komponisten sein Reichtum geschadet; er hat alle Einfälle verwerten wollen und hat sich dadurch um den Effekt gebracht. Eine energische Kürzung, eine Umarbeitung, die den Haupttrumpf an der rechten Stelle und in einem Zuge ausspielt, wäre dringend zu raten. Nicht beistimmen kann ich jenen, die in der Domestica bedeutsame und originelle Erfindung vermissen. Zum Teil finde ich die Themen in ihrer Gesundheit und Plastik, in ihrer kontrapunktischen Verwendbarkeit durchaus nicht unbedeutend, wenn auch nicht sonderlich persönlich; andererseits halte ich ihre Volkstümlichkeit für beabsichtigt. Es ist, als ob Strauß sagen wollte: seht her, es kommt gar nicht auf das Thema an, sondern darauf, was man aus ihm machen kann. Und damit hat er doch nur dasselbe getan, was wir an keinem Geringeren als Beethoven so bewundern. Wenn er das in seiner eigenen Weise tut, wenn er die alten Künste wieder spielen läßt und doch aus dem ewig sich verjüngenden Quell des Lebendigen schöpft — haben wir nicht Ursache genug, dankbar zu sein?

Don Quixote

— — — — — —

Das Konzert des Berliner Wagner-Vereins erhielt seine Bedeutung von Richard Strauß. Durch seine Mitwirkung als Dirigent und Komponist. — Glücklicherweise werden die Wagner-Vereine immer mehr Konzertgeber wie andere auch. Tendenziöse Zwecke brauchen nicht mehr verfolgt zu werden, die Propaganda für den Meister ist ja längst hinfällig geworden, und wenn ein Sonderstreben noch Bedürfnis wäre, so könnte es nur das sein: gegen den „Mißbrauch Wagnerscher Musik im Konzertsaal" anzukämpfen. Dann müßten aber die Vereine bei sich selber anfangen. Wozu beispielsweise den Tannhäuser auf das Podium verpflanzen? Es geschieht dies weder im Sinne Wagners noch zum Vorteile der Sache; selbst dem Parsifal werden, wie die Erfahrung gelehrt hat, auf die Weise keine Freunde gewonnen. Dagegen ist das Bestreben, neuen Kompositionen die Wege zu bahnen, gewiß aller Ehren wert.

Der Dirigent Strauß, eine eigenartige Individualität, feierte also mit dem Vorspiel zu den „Meistersingern" große Triumphe. Seine Auffassung, die das glänzende Tonstück leicht und lebendig nimmt und alles Lärmende und Schwerfällige daraus verbannt, verdient unbedingte Zustimmung. Einige Dehnungen und Beschleunigungen des Zeitmaßes, zumal am Schluß, trugen vielleicht ein zu subjektives Gepräge, fügten sich aber so natürlich ineinander, daß man das Ganze durchaus einheitlich empfinden konnte.

Das Ereignis des Abends aber bildete die symphonische Dichtung „Don Quixote, phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters". Ihr war schon von Köln aus, dem Ort der Uraufführung, die Kunde herausfordernder Überseltsamkeit vorangeeilt, hatte sie als argen Wechselbalg verschrien und gerade dadurch die Erwartung nicht wenig gespannt. Die Vorführung rief auch hier den heftigsten Meinungsstreit hervor; wie ich glaube, recht unnötigerweise. Es liegt weder ein Grund vor, für die Zukunft unserer Musik, noch für die Weiterentwicklung des Komponisten Befürchtungen zu hegen. Das Ganze ist nichts als ein gewaltiger, genialer Orchesterscherz, bei dem es nach meinem Empfinden nur schade, daß er so lang und teilweise schwerfällig geriet. Wer so wie Strauß souverän

alle Mittel des Orchesters beherrscht und selbstschöpferisch über ihre koloristischen Wirkungen verfügt, — soll man es dem verdenken, wenn es ihn reizt, einmal die Grenzen dieser Wirkungen nach der humoristischen Seite aufzusuchen? Und hat man ein Recht, daraus Schlüsse auf prinzipielle Ansichten des Verfassers über Wesen und Ziele seiner Kunst zu ziehen? Ich meine: Nein. Strauß hat anderen Ortes zur Genüge bewiesen, daß er ganz anders Geartetes zu schaffen vermag. Deshalb konnte ich mich mit Behagen diesem tollen Scherze hingeben, dieser Tonsprache, die in verrückter Weise von einem Verrückten erzählt, bis der Hörer schließlich an sich selbst irre wird. Wäre, wie gesagt, das Ganze kürzer gefaßt und einheitlicher, als es trotz der geistreichen thematischen Arbeit der Fall ist, so wäre selbst gegen die blökende Hammelheerde, den realistischen Truc der Partitur, nichts einzuwenden. Vielleicht wäre es auch besser gewesen, die zu ergreifendstem Ernst überspringenden Episoden der Tondichtung nicht einzuverleiben; doch hier kommt wohl das Naturell des Komponisten in Betracht, der seinem Hang, alle Dinge, die seine Phantasie berühren, zu vertiefen, weder gebieten konnte noch wollte.

Die formale Gestaltung des Stückes ist leicht zu überblicken. Wie der Dichter eine Hauptfigur, deren Charakterentwickelung wir erleben, und eine sie begleitende Nebenfigur schildert und beide durch die verschiedensten Abenteuer führt, so läßt auch der Tondichter zwei Themen erstehen und verwickelt sie in allerhand musikalische Abenteuer, das heißt Variationen, unter denen hier natürlich nichts Schulbegriffsmäßiges zu verstehen ist. Das Nebenthema ist Sancho Pansa. Das Hauptthema, das den Helden vorstellt, wird erst verrückt, und in der Introduktion, die diesen Prozeß schildert, erklingen die durch Lektüre von Ritterbüchern erzeugten Wahnvorstellungen noch gedämpft, während alles, was sich auf reale Vorgänge bezieht, von Instrumenten ohne Dämpfer gespielt wird. Es ist dies ein Beispiel Straußscher Kolorierkunst. Nachdem die bekanntesten Vorgänge aus dem Cervantes musikalisch illustriert sind, kommt Don Quixote im Tode zu klarer Erkenntnis: die wirren Klänge werden im Finale von einem ruhigen und klaren D-dur abgelöst. An kontrapunktischer Meisterschaft, geistreichen Kombinationen, originellen und sicher berechneten Klangmischungen steht der „Don Quixote“ den früheren Straußschen Werken ganz gewiß nicht nach; die Erfindungskraft zeigt in den Themen ver=

schiedene Grade. Das Ritterlich-Galante kommt sehr anmutig zum Ausdruck; das Sehnsuchtsmotiv tritt bedeutsam hervor; sehr charakteristisch sind alle äußerlichen Nachahmungen, die Geräusche der Windmühlen, der Hammelheerde, des Lufttritts usw. Wundervoll klingt eine Ges-dur-Episode (Dulcinea); das Sancho-Thema dagegen (Baßklarinette und Tenortuba) ist zwar tölpelhaft, aber nicht eigentlich komisch.

Daß der gewählte dichterische Vorwurf sich für die instrumentale Behandlung eignet, weit besser jedenfalls als wie für die dramatische, liegt auf der Hand. Seine höchste musikalische Verklärung aber hätte er erst dann erfahren, wenn der Komponist die in ihm liegenden tieferen Beziehungen zum Kern seiner Tongebilde gemacht hätte. Eine ernste Lösung des Don Quixote-Problems hätte allerdings dem Humor nur einen bescheidenen Spielraum gestattet, dafür aber der Musik einen ihrem inneren Wesen mehr entsprechenden Stoff, eine reichere und glücklichere Entfaltungsmöglichkeit geboten. Diese zweite Seite zu zeigen, hat Richard Strauß einer andern Tondichtung vorbehalten: dem „Heldenleben". Ist doch jeder Held im gewissen Sinne auch ein Don Quixote!

„Also sprach Zarathustra"

Die erste Programmnummer des Abends war gewissermaßen eine freundliche Einladung gewesen, eine Umstimmung der Nerven für einen Genuß, wie er erregender, anspannender nicht gedacht werden kann. Dem harmlosen, in seiner lichten Klarheit so erfrischenden Werke Altmeister Haydns stellte sich eine der grandiosesten, tiefstdurchdachten Tonschöpfungen der Neuzeit gegenüber: Richard Strauß' vielumstrittener „Zarathustra". Als diese symphonische Dichtung neu war, lebte ich fern von Berlin; ich konnte sie erst später hören und stand nun unter einem frischen Eindruck, viel näher als andere dem Standpunkt des unvorbereiteten Konzertbesuchers, an den sich doch im Grunde jede Musik wendet.

Man hat das Werk gegen philosophierende, also nicht rein künstlerische Tendenzen verteidigen zu müssen geglaubt. Recht überflüssigerweise; denn derartige Tendenzen wären an der Natur der Tonkunst gescheitert. Die ganze Weltanschauung Nietzsches und nicht zum wenigsten sein Zarathustrabuch erscheint mir (trotz aller sprachlichen Schönheiten) für die Musik nicht fruchtbringend. Man wundert sich

kaum, aus den jetzt veröffentlichten Bülow-Briefen zu erfahren, daß Nietzsche selbst eine gräßliche Musik verübt hat. Doch sollte auch ein Komponist wirklich einmal versuchen, die Grenzen seiner Kunst zu überspringen: all solche durch die Lektüre angeregten Absichten müßten werden, wo echtes Musikertum Gedanken in Empfindungen, Abstraktionen zuschanden in reale Tonwirkungen wandelt. Daß es auch ihm so ergangen, ist, wenn man will, das stärkste Kompliment, das man Richard Strauß machen kann. Er hat trotz der neuen Einkleidung seines Vorhabens nichts anderes getan, als etwa Beethoven in seiner C-moll und anderwärts. Er hat die menschliche Sehnsucht, die nach Erlösung ringt, in Töne gefaßt, er hat durch Stockungen und Gegensätze die ewigen Trübungen dieses Prozesses wiedergegeben und das Ganze mit einem Rätselwort, mit einem Fragezeichen abgeschlossen. Die Alten liebten es, von einem endlichen Sieg zu träumen; der moderne Mensch zieht gern die Negation zum mindesten in Erwägung. Strauß schwankt zwischen zwei Tonarten; er läßt dem Grundton C des Ganzen das letzte Wort, doch so, daß das Ohr den Rivalen H fast als die eigentliche Basis empfindet. Und dem blühenderen H-dur-Klange gegenüber übt das farblose C sogar eine mehr vernichtende als beruhigende Wirkung.

Bei ihrem Erscheinen weckte also der Titel der Tondichtung vielfach die Vermutung, Strauß habe hier gewissermaßen die Philosophie Nietzsches „in Musik setzen", oder überhaupt zwischen Philosophie und Musik nähere Beziehungen aufdecken wollen. Wer des Komponisten Eigenart kannte, wußte freilich, daß es sich, wie immer bei ihm, nur um poetische Anregungen handeln konnte, die er diesmal einer sonst dem Schaffen und dem Geistesleben des Musikers fernliegenden Quelle zu danken hatte. Daß der „Zarathustra" solche Anregungen nicht auf ganz natürliche Weise böte, scheint mir keine haltbare Ansicht. Wohl hat weder der Inhalt der Nietzscheschen Lehre noch das Ziel, das er in seiner prophetischen Schrift vor Augen hat, an sich irgend etwas mit Musik oder mit den Vorstellungen, die Richard Strauß bewegten, zu tun. Darauf kommt es aber gar nicht an; nur darauf, ob solche Vorstellungen auf natürliche Art durch die Lektüre erzeugt werden können. Und das scheint mir unbestreitbar. Wir werden uns eben, wenn wir die Programmusik gelten lassen wollen, gewöhnen müssen, ihre Entstehungsart und ihre charakteristischen Merkmale als recht unwesentliche Begleiterscheinungen zu betrachten.

Für das Verständnis und die Bewertung der Straußschen Tondichtung erhebt sich lediglich die Frage, wie es dem Komponisten gelungen ist, seine Vorstellungen, oder sagen wir richtiger: seine Empfindungen durch Kombination von Klangbildern zu vermitteln. Der weit in die Zukunft hinausdeutenden Erscheinung des Mannes gegenüber können wir vorläufig nur von Eindrücken reden und diese immer wieder nachprüfen. Über die Art der Aufnahme wird noch vorwiegend persönliche Disposition entscheiden; noch sprechen hier nicht allgemeine Gesichtspunkte mit, wie sie bei fernerstehenden Kunstwerken wohl unser Urteil bestimmen. Mir hinterließ das Werk, so lebhaft es auf mich wirkte, ein zwiespältiges Gefühl. Im „Zarathustra" ist die Eigenart Straußscher Musik vielleicht am schärfsten ausgeprägt; kaum wo anders erhebt sich das dionysische Element in ihr so überwältigend, führt uns der Komponist durch Temperament und Meisterschaft so sicher an Stellen vorbei, die durch ihre gewagte Realistik unter anderen Umständen den Ernst in Lachlust verkehren würden. Obgleich die thematische Erfindung nicht absolute Originalität noch musikalische Tiefgründigkeit aufweist, packen fast alle einzelnen Episoden bald durch sinnlichen Reiz und Wohlklang, bald durch die undefinierbare Stimmung, die der Komponist in sie hineinzubannen wußte. Aber während so im einzelnen die gestaltende Phantasie waltet, läßt das Ganze trotz geistreichster Polyphonie und thematischer Verpflechtung die zwingende musikalische Logik vermissen. Es entwickelt sich mehr gemäß einer spekulativen, oft recht dürren Reflexion. Darin erblicke ich seine Schwäche. Eine Reihe von Bildern zieht an uns vorüber; erhabene Größe, religiöse Frömmigkeit, sehnsüchtiger Weltschmerz, leidenschaftliches Ringen um Glück, Entsagung, faustischer Wissensdrang, der befreiende Taumel übermenschlichen Lustgefühls (dieser am ergreifendsten geschildert!) und endlich der Frieden heiliger Weltennacht, durch ungelöste Rätsel nur leise noch gestört — das alles klingt abwechselnd aus diesen Tönen; aber wo ist das Band, das diese Stimmungen zusammenhielte, sie in eine künstlerische Einheit faßte? In musikalischen Gesetzen liegt es nicht begründet, nur in der Dichtung, der aller lyrischer Inhalt entnommen ist. Diese aber lebt nicht im Bewußtsein des Hörenden, sie kann ihm nicht ersetzen, was ihm der nachschaffende Tondichter geben mußte. Und doch: überblickt man die Literatur unserer Tage, so fühlt man sich mächtig ergriffen, gehoben

von der bloßen Wahrnehmung, daß ein so lebenswarmes, eigenwüchsiges Werk möglich geworden, das Lebenszeichen eines Mannes, an dem wir das stetige Fortschreiten der Entwicklung spüren dürfen.

Strauß als Liederkomponist

Richard Strauß gehört zu denen, die aus innerer Notwendigkeit schaffen; das fühlt auch der Widerstrebende. Alle seine Gebilde tragen eigenen Stempel, und der Hang, sich neue Wege zu suchen, ist bei ihm mit einer für unsere Zeit seltenen Erfindungsgabe gepaart. Das Liederheft op. 48 ist eine seiner glücklichsten Gaben; ganz besonders schön sind „Freundliche Vision" und „Winterweihe". Hier haben wir es mit Stimmungen zu tun, für die der Komponist immer seine überzeugendsten Töne findet und jene bis zu verhaltener Leidenschaft gesteigerte Wärme des Ausdrucks, die uns den Liederdichter in ihm so lieb macht. Die „Vision" ist überdies ein hübsches Beispiel für die gewissermaßen psychologische Art, in der Strauß seine musikalischen Gedanken entwickelt. Das Lied steht in D-dur und beginnt mit den Worten: „Nicht im Schlafe hab' ich das geträumt, hell am Tage sah ich's schön vor mir." Entsprechend der ersten negativen Wendung erklingt der Anfang in dem verträumten Cis-dur, und erst bei „hell am Tage" bricht die Haupttonart durch. Dieser feine Zug ist nicht ertüfftelt, sondern gibt sich so natürlich wie die ganze Friedlichkeit und Innigkeit des nun folgenden Gesanges. Auch die „Winterweihe" ist verhältnismäßig einfach angelegt; hier sind es leise harmonische Rückungen und die feinfühlige Deklamation der Textworte, die einen eigentümlichen Reiz ausüben. In dem Lied „Ich schwebe" interessiert die anmutige und klangschöne Begleitung fast mehr als die Singstimme, die oft in herben Dissonanzen hinzutritt. „Meine Seele gibt reinen Ton" und „Winterliebe" sind Stücke von hinreißendem Schwunge, bei denen der Komponist mehr an Bühnen- als an Liedersänger gedacht zu haben scheint. Der Ausdruck ist auch hier von starkem Pathos getragen, aber mehr nach außen gewendet. Strauß mutet der Stimme viel zu, an Umfang wie an Treffsicherheit; er geniert sich nicht, bis zum hohen C hinauf zu schreiben, und die meisten Sänger werden daher zu transponierten Ausgaben greifen müssen.

Als op. 49 hat Richard Strauß acht Lieder herausgegeben, die

ihn fortschreitend auf dem eingeschlagenen Wege zeigen. Musikalische Zeichnung im herkömmlichen Sinne ist nicht mehr das Ziel, das ihm vorschwebt, vielmehr eine immer feiner, immer freier sich gestaltende Kolorierung der Worte, ohne jede Rücksicht auf eine Norm in Ton- oder Taktart. Dabei aber hält sich Strauß erfreulicherweise von aller Einseitigkeit und Tendenz fern. Wie er Heiteres, ja Humoristisches in der Stimmung ebenso zu treffen weiß wie Sinniges und tief Ernstes, so vertritt er nicht ausschließlich das deklamatorische Prinzip, sondern verwendet auch den naiven melodischen Ausdruck, wo er sich bietet. Diese Lieder sind eben der Ausfluß einer wahrhaft schöpferischen Phantasie; das hebt sie über die meisten zeitgenössischen Erzeugnisse auf dem gleichen Gebiete und erweckt auch die Teilnahme dessen, der sein musikalisches Empfinden nicht unbedingt den Anforderungen so kühner Neugebilde anpassen kann.

Bisher lassen sich bei Strauß zwei Unterarten von Liedern erkennen: solche, die ohne weiteres verständlich sich mehr ans Gemüt wenden und zuweilen von bestrickendem Wohllaut sind, und die andern, die allem Herkömmlichen aus dem Wege gehen, zunächst einen krausen, verworrenen Eindruck machen und in ihrer musikalischen Orthographie durch keine der vorhandenen Theorien erklärbar sind. Die letztere Art zu musizieren hat, um einen Begriff aus der Malerei zu gebrauchen, etwas Impressionistisches. Man muß sie par distance genießen, die Noten vergessen, sie sich gesungen und gespielt denken. Dann springt die gewollte Wirkung heraus, man versteht die Absicht des Komponisten und bewundert die Feinheit und Sicherheit seiner Tonempfindungen. Zu der ersten Kategorie gehört das wundervolle „Waldseligkeit", das üppig klingende „In goldener Fülle", das zarte „Wiegenliedchen", auch das verhältnismäßig einfach gehaltene „Sie wissen's nicht". Besonders reizvoll ist hier durch harmonische Kontrastwirkung die kühle Empfindungslosigkeit der Natur der menschlichen Leidenschaft entgegengestellt. Solche kleinen Züge erfindet nur ein Genie! Zuweilen (wie in „Wer lieben will, muß leiden!") schreibt Strauß „im Volkston" vor. Da ist aber wohl ein Fragezeichen erlaubt. Trotz der volkstümlichen Fis-dur-Stelle („Ach Tochter, liebe Tochter!") wird es auch dem geübtesten Sänger nicht gelingen, ein so kompliziertes Gebilde im Volkston vorzutragen. Vielmehr tut sich ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen Dichtung und Musik auf,

und man kann den Charakter der einen nicht der anderen vindizieren, soll nicht der Begriff des „Volksmäßigen" völlig verwischt werden. Für die zweite der erwähnten Kategorien erscheint mir das letzte Lied „Ach was Kummer, Qual und Schmerzen" am bezeichnendsten. Gleich der trotzige Sprung in die übermäßige None versinnlicht gewissermaßen das trotzige „Ach was". Und weiter geht es in musikalischen Absonderlichkeiten, nach chromatischen Schiebungen doppelt überraschenden Sprüngen der Singstimme, gleichzeitigen kleinen Sekunden- und Quartenfortschreitungen und ähnlichem. Aber die knurrige Stimmung des Ganzen ist sprechend getroffen. Ein neues Gebiet hat Strauß mit dem sozialdemokratisch angehauchten Liede angebaut. Op. 49 bringt ein Gegenstück zu dem schon bekannten Arbeitsliede in dem prächtigen „Lied des Steinklopfers" mit seinen wuchtigen Rhythmen, mit seiner verhaltenen, ingrimmigen Leidenschaft.

Mit Richard Strauß ist das deutsche Lied in eine neue Entwicklung getreten. Es ist nicht mehr, was es war. Denn, das unterliegt keinem Zweifel, harmlose Musikanten, die Mehrzahl der Musikfreunde können sich seiner nicht bemächtigen; es bedarf zu seiner vollkommen künstlerischen Darstellung der Vereinigung eines ungewöhnlich geschulten Sängers mit einem ebenbürtigen Begleiter. Solche Ansprüche galten aber bisher nicht als im Wesen des Liedes begründet. Ob und wie weit diese Änderung zum Guten ist, steht uns, den Mitlebenden, nicht zur Entscheidung. Wir müssen uns auch hier darauf beschränken, mehr nach dem Was als nach dem Wie zu fragen, zunächst das Neue zu verstehen suchen und das Urteil einer späteren Zeit überlassen. Jedenfalls wird man mit diesen Straußschen Liedern die Erfahrung machen, daß sie einem mit jedem Tage vertrauter werden. Die Gewohnheit des Komponisten — um auch eine Äußerlichkeit zu berühren — die Entstehungsdaten seiner Werke mit Ort und Tag am Schlusse anzugeben, kann unter Umständen von Wert sein. Weit wichtiger aber und wirklich an der Zeit wäre es, wenn die Herren Verleger sich entschließen könnten, so wie es bei Büchern üblich, das Erscheinungsjahr auf die Titelblätter zu setzen. Daran, daß dies wenigstens bei allen Werken von Bedeutung geschieht, hat die Musikforschung, der aus der Unterlassung schon so manche Schwierigkeiten erwachsen sind, das lebhafteste Interesse.

Gustav Mahler

Unter allen Arbeiten Mahlers steht mir seine C-moll-Symphonie (Nummer 2) bei weitem am höchsten. Man mag sich zu Mahler verhalten wie man will — dies Werk zeugt von einem Ernst der künstlerischen Gesinnung, es ist ein so freies Sicherheben über alle Gestaltungshindernisse, daß man sich bei seiner Betrachtung aufs höchste angeregt, nicht selten ergriffen fühlt. Mahlers eigenwillige Persönlichkeit spiegelt sich darin am vollkommensten. Der erste Satz ein Wandeln in den Spuren Bruckners; schöne, weitgeschwungene Themen voll Charakter, die aber auf einem Flecke hin und her gewendet, mehr wiederholt als entwickelt werden. Der zweite Satz, ein gemächliches Andante, zeigt uns den Komponisten von der liebenswürdigsten Seite, als Vertreter des musikalischen Österreichertums. Die Anlehnung an Schubert wäre unerträglich, wenn sie nicht so selbstbewußt aufträte, mit soviel Geist und Grazie. Überall offenbart sich ein phänomenales Können, eine fast einzig dastehende Orchesterbehandlung, die selbst in den Extravaganzen noch schön klingt; dieser Satz zeigt aber auch am klarsten das ursprünglich Musikalische in Mahler, das, was ihn jedes ausgesprochene „Programm" verschmähen läßt. Voll Witz und Humor ist das Scherzo mit seinen pikanten Rhythmen und Klangwirkungen. Dann ergreift den Tondichter ein Taumel. Im Finale will er alles überbieten, was dagewesen, sein Innerstes aussprechen, eine ganze Weltanschauung niederlegen. Und wieder ist es echt Mahlerisch, daß nun Können und Wollen sich nicht mehr decken. Den Titanen kann er nur spielen; ein theaterhaft Meyerbeerscher Zug gewinnt die Oberhand, das Finale ist ein Triumph der Mache. Wohl ist in der Schilderung des jüngsten Gerichtes die Verwendung der Mittel ebenso persönlich wie drastisch, wohl weckt der Gesang des „Urlichtes" eine mystische Stimmung und Spannung, wohl entbehrt der Chorsatz „Auferstehen" nicht der beabsichtigten Schlichtheit und Innerlichkeit. Aber bunt und willkürlich stehen die Einzelheiten nebeneinander, kein Band eint sie überzeugend den voraufgehenden Sätzen, und form- und maßlos wächst sich dies Finale zu einem bizarren Ungetüm aus.

Und dennoch sichert dies Werk seinem Autor eine Stellung unter

den Zeitgenossen. Es ist eines der merkwürdigsten Denkmäler einer nach Neuem ringenden Epoche.

* * *

In seiner dritten Symphonie in D ist Mahler ein Erzähler oder vielmehr ein Wiedererzähler. Was Blumen und Tiere im Walde ihm anvertraut, was Menschen- und Engelzungen zu ihm geredet, was ihm die Liebe erschlossen: das sucht er in einer Reihe selbständiger Tonsätze in seiner nun hinlänglich bekannten Weise zu veranschaulichen. Voran schickt er eine Einleitung, die in das bei Mahler stereotype Marschtempo mündet. Pan „erwacht", der Sommer „zieht ein"; merkwürdigerweise mit Trommeln und Pfeifen. Des Merkwürdigen gibt es überhaupt auch in dieser Symphonie genug. Aber auch des Stimmungsvollen. Wenn Mahler an die alte Zeit gemahnend das Posthorn im Walde erklingen, wenn er die Naivität der Volkslieder aus „Des Knaben Wunderhorn" aufleben läßt, so gibt er trotz aller Unselbständigkeit der Erfindung doch Eigenes. Das thematische Material freilich ist durchweg entlehnt, und einen Stil im großen zu schaffen strebt er nicht einmal an. Wir müssen uns an den Feinheiten im einzelnen schadlos halten.

Mahlers Werke gehören nun einmal zum Gesamtbilde unserer Zeit. Am deutlichsten spiegelt sich in ihnen die ans Lächerliche grenzende Tendenz zu minutiöser und kompliziertester Darstellung, der Kultus der Ausdrucksmittel um ihrer selbst willen. Erfindung, Aufbau, logischer Zusammenhang, alles wird ihm geopfert. Wie man einst die Auswüchse und kontrapunktischen Künsteleien der Niederländer verspottete, so wird man vielleicht auch auf die unsinnigen Ausschweifungen unserer Instrumentierungsvirtuosen kopfschüttelnd zurückblicken. Glücklich die Zukunft, wenn sie aus diesen Wirren denselben Gewinn trägt wie die Jahrhunderte einer höheren und innerlicheren Kunst, die der polyphonen Vokalperiode gefolgt sind. Mahler ist übrigens, trotzdem er in mancher Hinsicht das Extrem bedeutet, reaktionärer als die meisten Modernen. Wie er das Programm im einzelnen verwirft, ist er auch natürlicher im melodischen Ausdruck (oft leider bis zur Trivialität!), ist fast der einzige, der das bequeme Mittel der Chromatik verschmäht, und der nur das hinschreibt, was auch wirklich klingt und gehört wird. Und wie klingt sein Orchester oft!

* * *

Der geniale Direktor der Wiener Hofoper hat sich langsam, aber sicher eine Position unter den Komponisten erobert, die das Erscheinen jedes neuen Werkes von ihm zu einem Ereignis für die musikalischen Kreise macht. Er ist ein Mann, um den man nicht herumkommt; man mag ihm zustimmen oder nicht: sich mit ihm und seinen Tendenzen auseinanderzusetzen wird niemand umgehen können, der unsere Zeit verstehen will. Das allein schon kennzeichnet ihn als eine starke Persönlichkeit und gibt ihn in der an Individualitäten besonders armen Gegenwart eine Bedeutung, die er sonst vielleicht nicht gehabt hätte.

Mahler produziert nicht leicht und schnell. In größeren Zwischenräumen erscheinen seine Werke, aber es sind dann auch gewöhnlich groß angelegte, gewaltige Schöpfungen. So reiht sich auch die sechste, auf dem Essener Tonkünstlerfest (1906) zum erstenmal aufgeführte Symphonie, was Umfang und Aufgebot der Mittel (der geistigen wie der materiellen) betrifft, ebenbürtig den Vorgängerinnen an. Daß sie ihnen an Bedeutsamkeit des Inhaltes nicht gleichkommt, ist leider unbestreitbar; die großen ergreifenden Momente der zweiten Symphonie, die geschlossene Wirkung mancher früheren Sätze sucht man in ihr vergebens. Dagegen erscheint hier die Kunst des Aufbaues und der kontrapunktischen Kombinationen, die Kunst, alle vorhandenen Klangmittel in geistreicher und effektvoller Weise zu verwerten, womöglich noch weiter entwickelt. Mahler wendet außer sämtlichen gebräuchlichen Orchestermitteln (von denen die Hörner achtfach besetzt sind) die Celesta an, ein Stahlplattenklavier von zartem, ätherischem Klange, ferner Glocken, Herdenglocken und eine besonders starke Grupe von Schlaginstrumenten. Da finden sich neben Triangel, der kleinen und großen Trommel mit Becken und den Pauken (dreifach besetzt) ein Tamtam, ein Glockenspiel, eine Rute und ein Hammer. Der Hammer wurde indessen selbst in der Eisenstadt Essen bei der Aufführung außer Tätigkeit gelassen. Diese Symphonie steht in A-moll und gliedert sich in vier Sätze: ein stürmisches Allegro, einen pastoralen langsamen Satz in Es-dur, einen scherzoähnlichen, der wieder in die Haupttonart lenkt und in seinem F-dur-Trio behaglich heiteren Charakter annimmt ($^7/_8$-Takt), und ein überlanges, titanenhaft aufgetürmtes Finale. Mahler will auch diesmal absolute Musik geben und überläßt es dem Hörer, sie zu deuten. Und so wenig die Sätze

wie ihre einzelnen Glieder sich immer logisch auseinander entwickeln, wollen wir ihm doch glauben, daß keine anderen Anregungen zugrunde liegen, als wie sie jedes inspirierte Kunstwerk voraussetzt. Aus der Persönlichkeit Mahlers, der menschlichen wie künstlerischen, nicht aus programmatischen Absichten erklärt sich wohl das Sprunghafte, oft bis zum Schrullenhaften Seltsame, das lebhaft Gestikulierende dieser Musik.

Mahler ist ein echtes Kind seiner Zeit; gewisse Seiten der modernen Tonkunst sind bei ihm aufs höchste potenziert. Kurz gesagt: ein großer Könner, ein kleiner Erfinder. Seine Erfindung floß von jeher spärlich, seine Gedanken waren wohl prägnant, aber selten eigenartig. Bei der sechsten Symphonie fällt es nun besonders auf, daß beinahe allen Themen ihre Provenienz nachzuweisen ist. Brahms, Wagner, Liszt, Bruckner, Mozart, Schubert sind intervallgetreu herübergenommen. Ich sage das nicht als Reminiszenzenjäger. Stände dem allen ein wirklich eigenes Melos gegenüber, würde ich es nicht einmal erwähnen. Auch unterschreibe ich den Satz, daß es darauf ankommt, was ein Meister aus einem Gedanken macht. Alles jedoch mit Maß. Ein derartiger Verzicht auf Eigenprägung kann für die Beurteilung eines ernsten symphonischen Werkes unmöglich ausgeschaltet werden.

Andererseits zwingt uns wieder die technische Meisterschaft des Komponisten zur Bewunderung. Meisterschaft allerdings nicht in dem Sinne gefaßt,wie ihn die Alten verstanden. Zu Beethovens Können gehörte auch die Kraft maßzuhalten, ebenmäßige Proportionen herzustellen, das Unwesentliche vom Wesentlichen zu sondern. Mahlers Musik leidet an Hypertrophie; sie verarbeitet immer das ganze Studienmaterial, sie scheidet nicht aus, erspart uns keinen Einfall, keine Kombination. Mahler ist gewiß ein großer Kolorist; aber das Übermaß klanglicher Wirkungen macht auch hier die Steigerung oft illusorisch, die schreiendsten Fortissimi treffen nur noch auf überspannte Hörnerven. Merkwürdig ist es, daß auch sonst das Gesetz der Abwechslung, das uns als ästhetische Notwendigkeit gilt, nicht immer befolgt wird. Der Sinn dafür ist bei aller Vorliebe für Gegensätze offenbar nicht vorhanden, sonst wären die Abhetzung mancher Gedanken und die rhythmische Monotonie ganzer Sätze wie des zweiten (in der gedruckten Partitur dritten), der in der gleichen Achtelbewegung

hinschleicht, nicht zu erklären. Das alles muß zu den Schaffensbedingungen Mahlers gehören, da ein so kluger Kopf die Freude an seinen glücklichen Einfällen nicht unnötig abschwächen würde.

Ein drittes Moment, das uns Mahler als typisch Modernen zeigt, ist die Theatralik seiner Musik. Sie bricht in vielen Zügen hervor, oft schon im Ausdrucksgehalte der Themen, ganz unverhohlen aber im Aufbau des Finales. Das ist im Grunde Bühnenmusik, textlose Oper; das, wenn ich so sagen darf, psychologisch Entwickelnde des symphonischen Stils tritt dagegen mehr und mehr zurück. Noch in einem anderen Sinne kann man bei Mahler von „Theater" reden, ohne ihm natürlich das Bewußtsein davon unterzuschieben. Eine Begabung für das Erfinden und Bilden im Kleinen, als solche fruchtbar und ursprünglich, strebt, unterstützt von einer seltenen Herrschaft über die Mittel, gewaltsam nach größeren Dimensionen der Betätigung. Schriebe Mahler so wie sein Naturell ihn ungezwungen anweist — kein Mensch, fürchte ich, möchte ihn auf den Schild erheben, wenngleich die musikalischen Feinschmecker ihm manches danken würden. Er bedurfte des Bizarren, Komplizierten, ins Groteske Gesteigerten, um in die Stellung zu gelangen, die er nun tatsächlich innehat. Wenn man will, also eine Tragik, wie sie sich so oft schon im Künstlerleben abgespielt hat. Daher vielleicht das Zerrissene, innerlich Unfreundliche seines musikalischen Wesens.

Und doch, trotz alledem ist Mahler ein musikalisches Phänomen. Diese Begabung, die ich charakterisieren, nicht verkleinern wollte, nötigt mir die selbe Achtung ab wie die Intelligenz und die Energie des Mannes, mit der er sich durchgesetzt hat. Man kann es sogar begreifen, wenn jüngere Tonsetzer zu ihm aufblicken als zu einem Führer in die Zukunft. Seine Musik begeistert oder ärgert, aber sie langweilt nicht, und selbst der Andersempfindende vermag sich dem Eindruck des Ungewöhnlichen nicht zu entziehen. Interessant ist es übrigens, zu verfolgen, wie gewisse Mahlersche Bildungen auch in der Sechsten wiederkehren. Im ersten Satz finden wir den Marsch, der überall bei Mahler, mehr oder minder versteckt, sein Wesen treibt; da ist ferner das wohlig-klingende, milde, aber nicht tiefe Andante, da ist der volkstümlich-humoristische Teil (im Ländler-, hier Menuettempo) und endlich der polyphone Hexensabbat des Finales. Mir persönlich steht der erste Satz am höchsten; er ist klar gegliedert und hat natürlichen

Schwung. Den zweiten finde ich stimmungsvoll, aber wenig bedeutend; der dritte ist sehr geistreich, aber das alles, scheint mir, hat Mahler schon besser gesagt. Das Finale hat etwas Monströses. Wird diese Art, für Orchester zu schreiben, Sitte, dann ist es bei Spielern wie Hörern bald um den letzten Rest von Feinfühligkeit und Delikatesse geschehen, und wir steuern einer Epoche brutaler Massenwirkungen entgegen.

Max Reger

Die „Sinfonietta"

Man war in der Philharmonie sehr gespannt gewesen. Und dann war eine allgemeine Enttäuschung gekommen. In Gesprächen, die sich an das Ereignis knüpften, und die sich unter Musikern und Musikfreunden wohl bis in die Nacht hinein fortspannen, wurden wieder all die prinzipiellen Fragen erörtert, die uns seit langem bewegen. Wohin steuern wir? Haben wir uns dem Neuen und Neuesten willig hingegeben, um mit Schrecken zu gewahren, daß wir auf einem Irrweg sind, der, je weiter wir ihn verfolgen, zu einer um so beschwerlicheren Umkehr zwingt? Wie soll sich die Kritik zu solchen Erscheinungen verhalten? Wir müssen uns mit allem abfinden, was uns entgegentritt; wie ist das am besten möglich Werken gegenüber, die uns von ihrem Ernst, ihrer Ungewöhlichkeit, ihrer staunenswerten technischen Beschaffenheit (ich sage nicht: Vollendung), nicht aber von ihrer Notwendigkeit, ihrer inneren Berechtigung als Kunstwerk — das heißt als einer Schöpfung, die Freude machen soll — zu überzeugen vermögen?

An all diese Fragen hatte wieder einmal Max Reger gerührt, als seine Sinfonietta in A ihre erste Aufführung erlebte. Ein Komponist, der sich rühmlich unter den Zeitgenossen hervorgetan, dessen Erfolge um so schwerer wiegen, als sie ohne alle Konzessionen an den Geschmack der Menge und durchaus auf dem Gebiete des Erhabenen erkämpft sind, kommt mit seinem ersten großen Orchesterwerk. Da soll man gewiß nach dem ersten Eindruck nicht leichthin abfällig urteilen. Aber wenn eine Tondichtung in dem, was wir doch zunächst von ihr verlangen dürfen, in der Gabe, durch bedeutsame Gedanken oder äußere

Reize uns gefangenzunehmen, so ganz versagt wie diese Sinfonietta, dann kann das nicht anders als verdrießlich und der modernen Entwicklung gegenüber pessimistisch stimmen. Ich glaube nicht, daß es jemals das Ziel einer Kunst sein kann, auszuschalten, was man meinetwegen das banale „Gefallen" nennen mag, und was dem ersten Hören nie allzufern liegen darf. Nicht minder ist die Kompliziertheit des Apparates, das Anspruchsvolle und Schwerfällige der Mittel, deren die Heutigen auch da bedürfen, wo es ihnen um angeblich anmutige oder humoristische oder harmlos naive Wirkungen zu tun ist, sicherlich ein höchst bedenkliches Zeichen. Reger will eine Sinfoni„etta" schreiben, er verschmäht das meist übliche „große" Orchester mit seinen Posaunen, Tuben, englischen Hörnern, Baßklarinette und Kontrafagott. Was er aber mit seinem kleinen Orchester angibt, macht nicht weniger den Eindruck des Überladenen, und jede Fröhlichkeit und Grazie ist aus dieser Partitur verbannt. Und mehr als das. Wenn: den Charakter der einzelnen Instrumente zur Geltung bringen, ihre Gruppen zweckentsprechend abwägen, für Abwechslung und Kontraste der Klangmischung sorgen, jedem Gedanken sein natürliches Kolorit geben: gut instrumentieren heißt, so ist diese Sinfonietta in keiner Beziehung ein Meisterstück. Dickflüssig und reizlos sind ihre Farben, die Zeichnung verwirrend, statt sie zu heben, und von Anfang bis Ende schlägt an das Ohr das ermüdende Einerlei eines beständig mit allen Kräften arbeitenden Orchesters.

Der Vorwurf, der orchestralen Ausdrucksweise nicht, oder noch nicht Herr zu sein, würde für Reger wenig bedeuten, da er auf anderen Gebieten sich als Meister gezeigt hat; aber ich kann mein tiefes Mißfallen an dem Werke noch weiter begründen. In harmonischer Beziehung überbietet es vielleicht alles, was selbst Reger bisher unseren Ohren zugemutet hat. Reger läßt kaum noch einen Akkord, geschweige denn eine Tonart klar empfinden; indem er ihn berührt, gleitet er auch schon weiter. Das Streben nach originellen und interessanten Wendungen und Kombinationen, die Absage an alle Beschränkung schulmäßiger oder konventioneller Natur hat nachgerade zu einem Hexensabbat geführt, von dem sich jedes noch an irgendeine Logik gewöhnte Ohr widerwillig und gelangweilt wegwendet. Der überspannte Bogen springt; ist alles zu verteidigen, dann schlägt die Steigerung in ihr Gegenteil um. Wo gar keine Regel, ist auch keine Kunst mehr.

Es muß eine Grenze geben. Nie würde ich mich vermessen, sie im einzelnen bestimmen zu wollen. Die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts, das schneller als frühere Zeiten mit allem Vorurteil aufgeräumt hat, haben uns vorsichtig, tolerant gemacht. Vielleicht, so denkt man, stehen wir wieder ahnungslos vor etwas Neuem. Ist dem so, dann darf man doppelt aufrichtig sein, in dem Bewußtsein, keinen Schaden anzurichten; jede Zeit kann schließlich nur aus ihrem Empfinden heraus urteilen. Aber wem trotz allen Assimilisationsverlangens das Gefühl im Hörer rebelliert, dann wird jene Grenze wohl überschritten sein.

Suche ich mir zu erklären, weshalb mir eine Musik wie die der Regerschen Sinfonietta nicht gefällt, und warum ich mir auch nicht vorstellen kann, daß sie später einmal gefallen wird, so finde ich noch einen anderen schwerwiegenden Grund. Man sehe sich diese Themen an, die oft kaum noch Motive zu nennen sind: wie nichtssagend sind sie an sich! Das wahrhaft Große aber, auch wenn es zunächst Opposition weckte, hat sich noch immer durch seinen thematischen Gehalt angekündigt. Eine Kunst, die sich nur durch ihre Technik hervortut, kann demgegenüber keinen Fortschritt bedeuten. In technischer Hinsicht ist die Sinfonietta ein echter Reger, das Werk eines geborenen Kontrapunktisten, wie ihrer wenige unter uns leben. Imponierend sind die Freiheit und der Reichtum der Polyphonie, wie manche Feinheit in der, wie schon gesagt, nur zu üppigen und unruhigen Modulation. Dagegen läßt der Aufbau im großen, das Architektonische an der Arbeit, nach meinem Gefühl, die sichere, klar disponierende Hand vermissen, die Regers Kammer- und Orgelwerke zu gestalten pflegt. Klangliche Schönheiten und einzelne gewinnende Züge konnte ich nur vorübergehend im Larghetto (mit seinem merkwürdigen, gleich im zweiten Takt von Fis-moll nach G-dur modulierenden Hauptthema) und in dem stark Brahmsisch gehaltenen Trio des Scherzos entdecken.

Die Kammermusik

Max Regers künstlerische Persönlichkeit steht jetzt stark im Vordergrunde. Nach langen Jahren des Verkanntseins und der unfreiwilligen Zurückhaltung sieht der Komponist alle Konzertsäle Deutschlands sich plötzlich weitgeöffnet, und da er ungemein fleißig und

produktiv ist, weiß er das Interesse mit immer neuen Werken wachzuhalten. Man macht jetzt etwas viel Reger und etwas viel hintereinander. Aber selbst wenn Verlegerhände da mit im Spiele sein sollten, und andererseits das menschliche Anschlußbedürfnis (nicht lange und wir haben einen „Reger-Verein") wieder einmal sein Wesen treibt — der Umschwung wäre nur freudig zu begrüßen. Ich habe von Anfang an dem Komponisten mit einer gewissen Reserve gegenübergestanden. Was mir an ihm sympathisch ist, das männlich-kräftige Wesen, sein großes technisches Können, vor allem sein absolutes Musikertum, das ihn seine Kunst nie zu dekorativen Zwecken entwürdigen läßt: das alles hat mich nie verkennen lassen, um wieviel schöner es wäre, wenn auch die Erfindungskraft Regers auf gleicher Höhe stünde, und wenn seine Harmonik natürlicher, weniger kraus und unruhig wäre. Der wenig günstige Eindruck seiner Sinfonietta hat übrigens nichts an meinem Urteil geändert. Ich liebe Reger nach wie vor, allein mit Vorbehalt. Sein Gebiet ist die Kammermusik und das Lied. Da sind Weisen, die einen innigen, oft neuen Ton anschlagen, deren künstlerische Ausgestaltung oft ebenso glücklich wie subtil und originell ist.

Was wir so häufig in dem Schaffen der Modernen vermissen, das weist seine Kammermusik in ungewöhnlichem Maße auf: innere Notwendigkeit. Reger — mag man im übrigen zu ihm stehen, wie man will — ist einer von denen, die wirklich etwas zu sagen haben, die aus einem ehrlichen Bedürfnis heraus musizieren. Er redet seine eigene Sprache. Und weil er das tut, brauchen wir uns nicht beeilen, ihn einzuregistrieren, unser Urteil über ihn und seine Ausdrucksweise in Formeln zu bringen. Wir brauchen das um so weniger, als die Verschiedenheit seiner gleichzeitig und in erstaunlicher Schnelligkeit (auch ein Zeichen des Genies!) entstehenden Werke deutlich genug zeigt, wie er noch erst in der Entwicklung begriffen ist. Das Streichquartett op. 74 in D-moll z. B. ist tief uud bedeutungsvoll angelegt; dennoch stehe ich nicht an, das einfachere, sonnigere Streichtrio (op. 77b) für das vollendetere Kunstwerk zu halten. In dem Quartett fällt schon beim ersten Hören viel Wundersames auf, und man hat das Gefühl, daß es zum Genusse einer größeren Vertrautheit bedarf; aber da ist wohl auch noch viel Gärendes, vieles, das nicht wir uns angewöhnen, sondern Reger sich abgewöhnen wird. Das Trio dagegen

ist ein einziger glücklicher Wurf. So schwärmerische Musik wie das Larghetto, so gesunde wie das Scherzo, in dessen schlichten Themen trotzdem Originalität steckt, wird heutzutage nicht häufig geschrieben.

Choralkantaten

Unter den geistlichen Arbeiten Max Regers befinden sich drei Choralkantaten; die schönste davon, „O Haupt voll Blut und Wunden", kam bald nach ihrem Erscheinen in der Heiligkreuz-Kirche zur Aufführung. Reger hat die Lieblingsform Bachs in eigener Weise aufgegriffen und mit ganz modernem Leben erfüllt. In den verschiedenen Strophen läßt er die Choralweise abwechselnd vom Soloalt, von einer Violine, von der Orgel und von einem gemischten Chor vortragen. Eine Oboe und ein Solotenor (der in der gedachten Aufführung durch einen Sopran ersetzt war) treten kontrapunktierend hinzu. Groß ist die Kunst der Polyphonie, die der Komponist hier entfaltet; aber merkwürdiger noch erscheint mir die Charfreitagsstimmung des Stückes, die Regers eigenartige Dichterkraft offenbart und nicht zum wenigsten aus der ungewöhnlichen Zusammenstellung der Tonmittel resultiert. Einwendungen lassen sich gegen die Ausdehnung des Werkes, das bei knapperer Fassung eine vermutlich noch gesteigerte Wirkung hätte, und gegen die reichliche Verwendung chromatischer Gänge erheben. Da der Reiz des Chromas ein starker ist, stumpft sich das Ohr schneller dagegen ab, und es erzeugt leichter Monotonie. Übrigens ist die Harmonik Regers durchaus diatonisch, sie fußt sogar mit Vorliebe auf den alten Kirchentönen. So sind zum Beispiel dem hier benutzten Chorale (wie bei Bach) phrygische Kadenzen gegeben. Chromatisch ist nur Regers Kontrapunkt; gerade daraus ergibt sich ein ihm eigentüml.cher Gegensatz in der Färbung.

Moderne Meister

Verdis „Pezzi sacri"

Es ist oft beklagt worden, daß wir in einer Zeit unfruchtbaren Epigonentums leben, und wohl nirgends mit mehr Recht als in der Musik. Die großen Meister, an denen die erste Hälfte unseres Jahrhunderts noch so reich war, sie sind allmählich ausgestorben, und keine junge Generation erweist sich stark genug, das gewaltige Erbe anzutreten. Nach dem Tode Richard Wagners, und nachdem auch Brahms verstummt war, hatten wir nur einen großen Musiker noch, Giuseppe Verdi, den letzten der fünf Könige auf dem Gebiete moderner italienischer Musik, wie ihn Bülow zwischen Ernst und Scherz in einem Briefe genannt hat. Die Bedeutung Verdis ist in Deutschland lange unterschätzt worden. Blödes Parteigängertum und engherziger Chauvinismus nicht weniger als eine Art von ästhetischem Purismus, der über den Begriff des „Ernsten" und „Reinen" in der Kunst sonderbare Ansichten gezüchtet hatte, blieben blind für die Größe dieses Mannes. Und doch ist unter all denen, die glauben, über das vielverkannte Miserere im „Troubadour" die Achseln zucken zu dürfen, nicht einer, der auch nur annähernd einen so prägnanten Gedanken, eine so ebenmäßige und ausdrucksvolle Melodie zu schreiben vermöchte. Allerdings muß man sich auf den Standpunkt des italienischen Musikers stellen können, um das ganz zu empfinden. Die Schönheit redet eben verschiedene Sprachen, und man sagt noch nichts anderes, wenn man etwas anders sagt. Die Kraft und Ursprünglichkeit seiner Erfindung, sein Tongenie, das ihn da blühende Klänge hervorzaubern läßt, wo andere sich mit abstrakten Schemen begnügen, rücken Verdi in die allererste Reihe. Was sich gegen die Art der Verwendung seines künstlerischen Materials sagen läßt, trifft lediglich die Werke der ersten Periode; hier

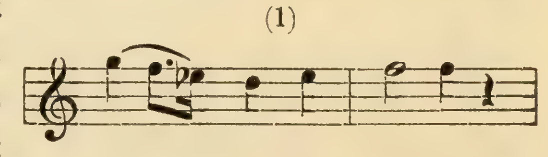
verschmäht der Meister nicht krasse Effekte und rhythmische Banalitäten, um von der Bühne herab zu wirken. Je älter er aber wird, desto vornehmer gibt er sich. Jedes neue Werk brachte der Mitwelt neue Überraschungen. Aus einer überwundenen Kunstepoche hervorgegangen, vermochte er die Ideen der Neuzeit sich anzueignen, ohne darüber seine eigenste Natur zu verlieren oder zu verleugnen, und in der Mischung dieser beiden Elemente, die ganz was anderes ist als der gewöhnliche Eklektizismus, beruht gerade der eigentümliche Reiz seiner letzten Schöpfungen: der „Aïda", des Requiems, des „Othello" und „Falstaff". Im „Falstaff", aus dem nach Bülows witzigem Wort Mascagni erkennen konnte, „welch gefährlicher Nachfolger ihm in seinem Vorgänger erstanden war", verbindet sich urwüchsige Erfindungskraft mit einer milden Reife des Gestaltungsvermögens, die in der gesamten Literatur ihresgleichen sucht. Nach dem „Nibelungenring" (der „Parsifal" kommt hier nicht in Betracht) hat die dramatische Musik nichts hervorgebracht, das dieser Partitur an die Seite gesetzt werden könnte.

Die letzte Publikation, mit der Verdi die musikalische Welt in seinem 85. Lebensjahre überraschte, umfaßt vier „Pezzi sacri"; ein Tedeum für Doppelchor und Orchester, ein Stabat mater für vierstimmigen Chor und Orchester, ein Ave Maria für gemischtes Soloquartett und Laudi alla vergine Maria für vier Frauenstimmen. Es ist nicht Kirchenmusik im eigentlichen Sinne des Wortes, was Verdi in ihnen bietet, auch dann nicht, wenn man vom italienisch-katholischen Standpunkt aus urteilt. Dazu fehlen zwei wesentliche Eigenschaften: die strenge Reinheit des Stils und die Objektivität der Ausdrucksweise. Es wäre falsch, dem Komponisten Oberflächlichkeit oder theatralisches Wesen vorzuwerfen; sein Ausdruck ist durchaus wahr, und seine Musik entbehrt nicht des Ernstes und der Weihe, die die Behandlung transzendentaler Stoffe erfordert. Aber Verdi schreibt nicht aus dem Empfinden einer Gemeinde, sondern aus seinem eigenen, rein persönlichen heraus. Damit ist der wesentliche Unterschied der kirchlichen und weltlichen Tonkunst verwischt und der Individualismus der romantischen Kunst, die mit desselben Meisters Requiem wie mit dem „Deutschen Requiem" unseres Brahms in die Kirchenmusik eingedrungen war, zum Prinzip erhoben. Das Aufgeben der Traditionen des Stils ist dann nur eine Folge des künstlerischen

Subjektivismus. Diese, wenn man will, verweltlichte Kirchenmusik wird mehr und mehr die allein mögliche werden, weil sie dem individualistischen Empfinden unserer Zeit auch auf kirchlichem Gebiete entspricht.

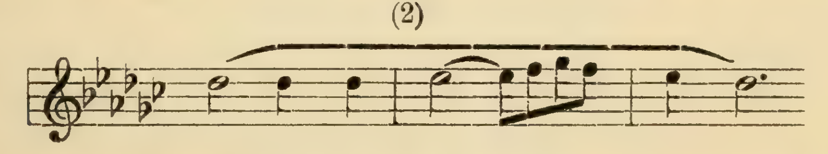
Unter den vier genannten Werken scheint mir das Tedeum das bedeutendste zu sein. Die Bezeichnung „per doppio Coro“ ist eigentlich nicht ganz zutreffend. Der Satz ist mehr achtstimmig als doppelchörig gehalten, und nur der Anfang zeigt antiphonische Behandlung. Die Einleitung ist sehr merkwürdig. Erst intoniert der Baß, dann der Tenor je eine rhythmisch freie, psalmodierende Phrase, einen Cantus firmus der alten Kirchentöne; dann antworten sich pianissimo und a cappella beide Männerchöre in kurzen Sätzen, bis bei den Worten Sanctus Dominus Deus Sabaoth der ganze Chor und das Orchester fortissimo einfällt. Diese Indroduktion, die auf die besonderen Klangwirkungen der italienischen Kirchen berechnet ist, trägt einen etwas archaistischen Charakter durch die Folge diatonischer Dreiklänge, die an einer Stelle sich souverän über das Quintenverbot hinwegsetzt. Das Sanctus, dem sich ein wichtiges Thema (pleni sunt coeli) gesellt:

(1)



führt aus Es-dur zu einem Trugschluß in Ges; die Stimmen knien noch einmal im pianissimo nieder und verklingen dann in einem mystischen Dreiklang. Nun bringen die Holzbläser ein neues Motiv:

(2)
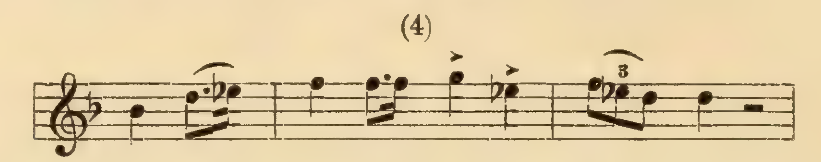


das abwechselnd vom Sopran, Alt und Tenor kontrapunktiert und darauf vom Basse übernommen wird. Der vierstimmige Satz, den die anderen Stimmen dazu ausführen, ist von eigentümlicher Wirkung infolge der Verdoppelung des Sopranes durch den Alt in der tieferen Oktave. Aus diesem Thema entwickelt sich später der wundervolle Gesang:

dolcissimo (3)

der nach dem in herber Größe einschneidenden Patrem immensae majestatis das Bekenntnis zum Abschluß bringt. Der folgende Mittelsatz ist die fugatoartige, freie Durchführung eines aus der Liturgie

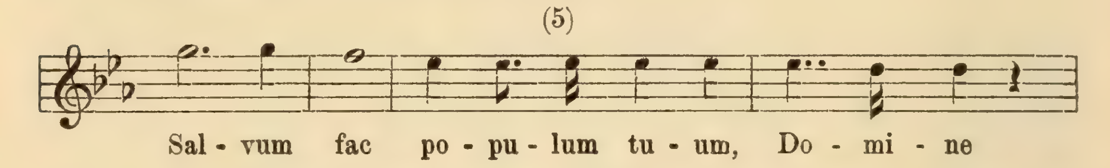
entnommenen Gedankens, der zuerst in den Trompeten und Hörnern zu den Worten Tu, rex gloriae erscheint:

(4)



Nach einem Halbschluß auf der Dominante kehrt das Thema der Verehrung (2), diesmal in Des, wieder und leitet mit dem Triolenmotiv zu dem prächtigen a cappella-Satze

(5)



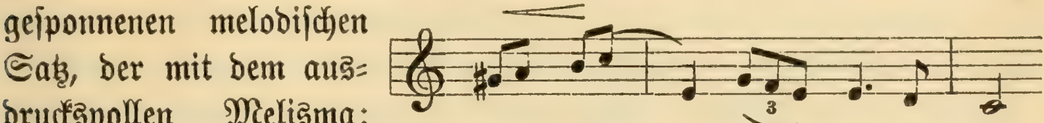
über. In kunstvoller Verschlingung fügen sich die Motive (1) und (2) in den Instrumenten und Stimmen ineinander, bis jene herrliche Melodie (3), die schon einmal im Confitetur ertönte, wieder auftaucht und zu dem geheimnisvollen Dignare, Domine (Fis-moll) führt. Dieser Satz wird vom ganzen Chore leise und im Einklange vorgetragen. Responsorisch erklingt abwechselnd in Dur und Moll das Miserere der Frauen- und Männerstimmen, worauf im fiat misericordia das Thema (5) des Salvum fac aufgenommen wird, diesmal nach E-dur transponiert und vom Orchester pianissimo begleitet. Genial ist die Coda. Dreimal ertönt erst in den Streichern, dann in Klarinette und Flöte das Motiv (1), dreimal verharrt eine Solostimme auf dem Ton e: in te speravi . . ., dann erhebt sich der Chor mit mächtigem Crescendo im Dreiklange, wie in banger Ungewißheit auf der Quinte schließend, und wenige Orchestertakte lassen das Werk stimmungsvoll ausklingen.

Ganz anders geartet als dieses auf grandiose Wirkung angelegte Tedeum ist das Stabat mater. Entsprechend dem mehr lyrischen Gehalte der Textworte hat der Meister hier auf die kunstvolle Gestaltung verzichtet; um so eindringlicher aber ist der harmonische und namentlich der melodische Ausdruck des vierstimmigen Chorwerkes. Nach vier einleitenden Takten beginnt in G-moll unisono und a cappella die erste Strophe. Schmerzliche Akzente in synkopierten Rhythmen und ein chromatisch absteigender Gang steigern den Ausdruck, der sich

späterhin stellenweise zu dramatischer Gewalt erhebt. Einen milden Gegensatz bringt der folgende Abschnitt in H-dur:

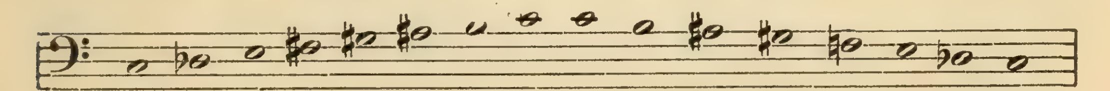


dessen weichere und hellere Klänge die erleichternde Wirkung der Träne zu malen scheinen. Das Tui nati in C wird zuerst vom Alt allein gesungen, dann wiederholt der ganze Chor eine Quarte höher den wundervoll ausgesponnenen melodischen Satz, der mit dem ausdrucksvollen Melisma:



endigt. Da es zu weit führen würde, auf alle Einzelheiten einzugehen, sei nur noch der erhabenen Wirkung gedacht, die Verdi auch in diesem Stücke dem Schlusse zu geben weiß. Mit den Worten: fac ut animae donetur Paradisi gloria steigen die Stimmen in kühnen weit ausgreifenden Harmonien jubelnd zur Höhe, während sich der rauschenden Begleitung im Orchester die Harfen zugesellen. Noch einmal haucht der Chor in leerem Intervalle sein Amen, dann schließt das Orchester mit einer Andeutung des Anfangthemas in einer phrygischen Kadenz. Die Instrumentation ist in beiden Arbeiten wirkungsvoll, zuweilen glänzend; daß es der Partitur auch nicht an geistreichen Zügen fehlt, versteht sich bei Verdi von selbst. Durch die Verwendung von je vier Hörnern, Fagotten und Posaunen bekommt die Klangfarbe etwas Gesättigtes, das im Tedeum noch durch Englischhorn und Baßklarinette verstärkt wird.

Gegenüber den beiden Chorwerken erscheinen die für Solostimmen geschriebenen etwas schwächlich. Das Ave Maria ist über eine Tonleiter komponiert, die abwechselnd den vier Stimmen übertragen ist (im Tenor und Sopran eine Quinte transponiert)



und die der Komponist selber ihrer unorganischen Beschaffenheit wegen „scala enigmatica“ nennt. Die vier Harmonisationen dieser Skala sind interessante Studien, von denen Nr. 2 und 4 besonders gut klingen. Die Laudes Mariae sind in der Erfindung nicht bedeutend, aber sehr zart und wohlklingend gesetzt, und in der Kirche gewiß von schöner Wirkung. Der Text ist in dem letzten Gesange aus Dantes „Paradiso“ entnommen. Der Schluß bringt auch hier einen reizenden Effekt: ganz

leise geben die vier Frauenstimmen hintereinander die Dreiklänge von H- und G-dur an.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Berlioz' „Lelio"

Zum ersten Male in Berlin bekam man ein Werk von Hektor Berlioz vollständig zu hören, das wir sonst immer nur als Torso in der „Phantastischen Symphonie" genießen. Man weiß, daß diese Symphonie mit der Dichtung „Lelio", des Werkes zweitem Teil, eigentlich als ein Ganzes gedacht ist. Der Aufführung des zweiten Teiles haben nun immer sehr begreifliche Bedenken entgegengestanden. Berlioz, einer der entschlossensten Ich-Künstler, hat hier nach Form und Inhalt etwas überaus Bizarres geschaffen. Stellt die „Phantastische" den Opiumrausch eines unglücklich verliebten Musikers dar, so schildert uns „Lelio" seine Rückkehr ins Leben, die dumpfen Erinnerungen, Seelenkämpfe und schließlich die Tröstungen, die dem Wiedererwachten die Muse spendet. Mit dem „Lelio" soll die „Episode aus dem Leben eines Künstlers" ihren verständlichen Abschluß finden; aber wie willkürlich im Aufbau und achtlos gegen die reale Wirkung hat Berlioz seine Idee in die Erscheinung gebracht! Den zufälligsten Regungen hat er sich überlassen, und weniger als irgendein anderes Werk hat dieses sich von seiner Persönlichkeit zu objektivem Dasein losgelöst. Er gedenkt des Freundes, den er todsuchend verlassen, und da fällt ihm die Goethesche Ballade vom Fischer ein, die jener zu singen pflegte. Ihn befallen Hamletphantasien, und mit seiner Schwärmerei für Shakespeare stellt sich der Geisterchor ein. Ausbrüche des Schmerzes über die Entwürdigung der Kunst (mit Ausfällen gegen die berliozfeindliche Pariser Kritik) leiten zur derben Realistik eines „Räuberliedes"; dem Sinnesrausch folgen wiederum Erinnerungsbilder trughaften Liebesglückes, und, mit nichts anderem motiviert als der aufkeimenden Lust zum Schaffen, wird ein Jugendwerk, eine „Phantasie über Shakespeares Sturm" angehängt. Man gewinnt den Eindruck, daß Berlioz alles, was er gerade auf dem Herzen hatte, was an Lieblingsideen ihn bewegte und was an fertigen Kompositionen vorlag, in diese Partitur gestopft und notdürftig verbunden hat. Nichts Zwingendes rundet sie zum Kunstwerk, und ebensogut

könnte das Potpourri aus ganz anderen Bestandteilen zusammengesetzt sein. Ganz am Schluß wird der Hörer an die idée fixe (die Geliebte) erinnert mit Tönen und mit Worten, die merkwürdigerweise bei der Aufführung fortblieben.

Wirr und bunt sind auch die Ausdrucksmittel dieses seltsamen Werkes. Lelio äußert seine Empfindungen in halb pathetischer, halb trocken-reflektierender Prosa, die keine einheitliche Stimmung aufkommen läßt. Dazwischen werden die Chöre und Lieder gesungen; das Orchester, oft von entzückendem Klangkolorit, malt in echt Berliozschen Farben und zieht (wohl das erste Beispiel dieser Art) auch das Klavier als Füllstimme mit ein. Wie in der „Phantastischen" muß man die Originalität des Ganzen bewundern. Berlioz schuf ohne Vorbilder, ein einsamer Vorkämpfer, und versuchte der Musik ein neues Feld zu erobern, indem er ihr konkreten Ausdruck zumutete und sie mit einem poetischen Gegenstand enger zu verknüpfen trachtete. Wie er da in der Verwendung der Instrumente, in der Fixierung von Stimmungswerten anderen, die nach ihm kamen, die Wege wies, ist an sinnfälligen Beispielen erkennbar. Aber gerade im „Lelio" ist so gar nichts Organisches entstanden, und man wird der Einfälle des Komponisten am meisten froh, wenn man sie als Bruchstücke einzeln betrachtet. Die Ballade im Stile der chanson gothique aus den „Faust-Szenen" und das „Lied vom Glück" entbehren nicht eigentümlicher und intimer Reize. Der Geisterchor mit seinen pochenden Instrumentalbässen hat etwas Großes, Ergreifendes; die „Äolsharfen" zeigen den Meister der Orchestertechnik. Die Sturmphantasie ist der schwächste Teil und trotz ihres italienischen Gepräges von ermüdender Langatmigkeit.

Bruckners fünfte Symphonie

Anton Bruckner ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der modernen Musikgeschichte. Anerkannt als tüchtiger, phantasiereicher Organist, hatte er bis gegen sein Lebensende nicht vermocht, sich als Tonsetzer zur Geltung zu bringen; hatte die Sechzig bereits überschritten, als er durch seine siebente Symphonie mit einem Schlage zum berühmten Manne wurde. Arthur Nikisch gebührt das Verdienst, zuerst mit Erfolg für den Komponisten, den man in Wien zuerst gar nicht ernst nehmen wollte, eingetreten zu sein. Dann kamen die Wagnerianer

— der Meister hatte freundlich über Bruckner geurteilt — und hoben ihn auf den Schild. Anfangs hatte man ihm Unrecht getan; zum „großen Symphoniker" reichte es nun aber doch nicht, und man wird sich vergebens bemühen, ihn dafür hinzustellen. Bruckner gehörte zu den Naturen, die überreich an Einfällen sind; aber es fehlte ihm die künstlerische Intelligenz, sie zu verwerten. Gerade darin beruht aber das Wesen großer Meister, daß sie mit der Fähigkeit, Originelles zu erfinden, eine weise Einsicht, ein tiefes Gefühl für Ökonomie verbinden. Wer mit Bewußtsein die Werke eines Bach, Beethoven oder Wagner bewundert, muß das Unorganische in der Tonsprache Bruckners empfinden. Trotz der geflissentlichen Verwendung derselben Tongedanken will sich kein innerer Zusammenhang ergeben; es bleiben eben einzelne Einfälle, die oft endlos aneinandergereiht, überdies recht ungleichwertig sind. Soll das Wort „Symphonie" nicht zum leeren Schulbegriff herabsinken, so kann es uns nur die höchste absolute Musikform bedeuten, und man wird demgemäß gerade vom Symphoniker neben der Erfindungskraft auch die höchste Gestaltungskraft, und zwar im weiteren Sinne, beanspruchen müssen. Hier versagt, bei aller Begabung, Bruckners Können, und seine Werke sind deshalb zumeist Orchesterphantasien, die durch Länge und anspruchsvolle Form einen Maßstab herausfordern, dem sie nicht gewachsen sind. Dazu kommt, daß Bruckner der Mann der Widersprüche ist. Sein Naturell drängt ihn zur Romantik; er wendet sich von der Tradition weg, sucht, von persönlichstem Empfinden geleitet, neue Wege und bedient sich doch zum Ausdruck seiner Ideen mit Vorliebe einer strengen kontrapunktischen Schreibart. So steht auch in der 5. Symphonie Kühnes neben philisterhaft Trockenem. Vier Sätze hindurch werden wir mit Imitationen, Umkehrungen und dergleichen gefüttert, ein zäher Teig, an dem man sich bald müde kaut. Und das sind doch Mittel, deren Anwendung schließlich nur sich rechtfertigt, wenn jemand durch die Form wirken will, nicht aber, wenn er, wie Bruckner es tut, die Form zerbricht und als freier Tonpoet der Stimmung und dem Reiz der Klangmalerei huldigt. Zudem sind diese Dinge bei ihm durchaus nicht immer meisterlich gemacht. Man vergleiche damit nur etwa das kleine Fugato im Finale der Mendelssohnschen A-moll-Symphonie, die am selben Abend wie Bruckners Symphonie gespielt wurde. Mit welch genialer Leichtigkeit und

Eleganz fügt es sich in den Charakter des Satzes ein! Überhaupt brauchte man nur Werke wie dieses oder Beethovens Violinkonzert folgen zu lassen, um uns in dem gefällten Urteil zu bekräftigen. Trotzdem enthalten Bruckners Partituren für den Musiker unendlich viel Interessantes; das Publikum aber empfindet das Zusammenhanglose und bleibt dieser Musik gegenüber kühl. Wenigstens gilt dies für die fünfte Symphonie in B-dur. Wohl bringt auch sie Geistreiches, ja Bedeutendes; aber mit ihrer kontrapunktischen Wichtigtuerei, ihrer flackernd unruhigen Tonalität (der Komponist springt fortwährend von einer Tonart in die andere), ihrer grellen Instrumentierung, die am Schluß einen zweiten Blechbläserchor zu Hilfe nimmt, ohne daß das Gefühl der Notwendigkeit erzeugt würde, übt sie doch mit Ausnahme des Scherzos, des best gelungenen Satzes, eine vorwiegend unerquickliche Wirkung. Es sei aber ausdrücklich bemerkt, daß wir ungleich bessere Werke Bruckners kennen: seine Es-dur-Symphonie und das Tedeum, Werke, die eine gewisse Größe und weit mehr Originalität und natürliche Frische aufweisen.

Busonis Klavierkonzert

Zum dritten Male trat Ferruccio Busoni mit seinem Orchesterabenden vor die Öffentlichkeit, an denen er mit den Philharmonikern „neue und selten aufgeführte Werke" zur Darstellung bringen will. Die beiden Vorjahre hatte er wenig Glück damit gehabt. Man mußte das Ideale solchen Unternehmens anerkennen, fühlte sich wohl auch hier und da angeregt; aber große, in ihren Wirkungen befreiende Kunst war es nicht, die uns da vorgeführt wurde, nicht einmal immer eine meisterliche, nicht einmal immer eine echte, lautere. Busoni liebt das Extravagante. In seiner Art ein Davids-Bündler, geht er gegen das Philistertum an und möchte dem Neuen um des Neuen willen Geltung verschaffen. Aber er vergißt dabei, daß der Wert jeder Propaganda von dem Gegenstande abhängt, für den sie eintritt. Freilich, wer will diesen Wert der werdenden Kunst gegenüber im vorhinein bestimmen? Erst das Erklingen des Werkes, die Berührung mit der Hörerschaft, kann volle Gewißheit schaffen. Und ich gebe zu: wenn auch nur ein Körnchen Gutes vor der Vergessenheit gerettet wird, haben diese Konzerte ihren Zweck nicht verfehlt.

Das Hauptwerk des ersten Abends war diesmal ein eigenes Klavierkonzert des Dirigenten. Ich berichte zunächst das Tatsächliche. Busoni hat die Form des Konzertes auf fünf Sätze erweitert; er hat im letzten die Mitwirkung eines Männerchores zu Hilfe genommen. Man sieht förmlich, wie die Neueren durch Reflexion sich anregen lassen. Das Konzert ist von alters her dreisätzig gewesen, erst Brahms (er aus Reichtum der Gedanken!) und andere Moderne nach ihm haben einen zweiten Mittelsatz eingeschoben. Warum diese Neuerung nicht durch einen fünften Satz überbieten? Beethoven hat eine Symphonie in einem Chorsatz ausklingen lassen — warum nicht dasselbe einmal mit einem Konzert versuchen? Allerdings hat Beethoven das am Ende eines unerhört produktiven Lebens getan, als er alle Darstellungsmöglichkeiten seiner Innenwelt gemeistert und erschöpft hatte, und er hat diesen Schluß aus der Idee der ganzen Schöpfung heraus motiviert. In diesem letzteren Punkte läßt sich vielleicht bei Busoni eine Parallele ziehen. In dem Schlußgesang seines Konzertes finden sich die Worte: „Wechseln im Erdenlicht Freuden und Schmerzen". Das Pezzo giocoso, das Pezzo serioso ließen sich als Ausdeutung dieses Gedankens erklären; der Prolog wäre die synthetische Einleitung dazu. Busoni würde demnach das „Konzert" als „Symphonie" auffassen und dem Begriff seine ihm bisher innewohnende Sonderbedeutung nehmen. Dem entspricht auch die Behandlung des Klaviers, das er einfach als ein Instrument mehr in das Orchester einbezieht, dem er solistische Wirkungen im gewöhnlichen Sinne nicht überträgt, ja das im allgemeinen Wogenschwall nicht selten verschlungen wird. Was soll dann aber der zweite scherzoartige Satz „All' Italiana", welche innere Beziehung hat er noch zu den gesungenen Schlußworten? Das führt mich auf einen anderen Zwiespalt. Die Dichtung ist Öhlenschlägers „Aladdin" entnommen und bewegt sich in den Vorstellungen der mohammedanischen Welt. In der Musik aber hören wir neben orientalischen Motiven und dem türkischen Schlagzeug auch zum Teil recht banale italienische Volksweisen und die Rhythmen des Saltarello. Diese Mischung ist offenbar nur dem Effekt zuliebe da und vielleicht dem Umstand zuzuschreiben, daß der Komponist als Italiener seine Nationalität nicht verleugnen wollte.

Hatte somit das Werk schon in seiner äußeren Gestalt nichts

Überzeugendes, so konnten die musikalische Erfindung und Durchführung noch weniger einer unbefangenen und den Prätentionen des Autors angepaßten Kritik standhalten. Wir haben es hier mit dem Resultat einer jahrelangen ernsten Arbeit zu tun, ja mehr als das: Busoni hat sicherlich in diese Partitur hineingetragen, was er als Komponist wohl überhaupt zu geben hat. Es soll daher nicht leichthin darüber geurteilt sein. Aber ich vermag nur vereinzelte Momente als wahrhaft glücklich zu bezeichnen; prinzipielle Bedenken dagegen habe ich, wie ich glaube, mit voller Berechtigung auszusprechen. In Busoni arbeitet eine lebhafte, ursprünglich musikalische Phantasie; aber es ist die Phantasie eines begabten Technikers, nicht die eines wirklich schöpferischen Geistes. Vor allem gliedert kein architektonischer Aufbau die Fülle des Stoffes. Da zeigt sich's, daß es an eigentlicher Meisterschaft gebricht, und daß auf haltlose Phantastereien schlechte Vorbilder ihren Einfluß geübt haben. Nur wie zufällig huschen hübsche Kombinationen, originelle Klangwirkungen vorüber. Der Introitus interessiert vorübergehend in der Durchführung und hat einen gefälligen Schluß. Der zweite Satz (pezzo giocoso), den ich für den besten halte, ist voll geistreicher Einfälle; hier freut man sich des kecken Zugreifens, des Spiels mit der Farbe. Betrübend dagegen in seiner geistigen Leere gab sich der folgende ernstere Teil. Es ist schon so: die langsamen Sätze sind die eigentlichen Prüfsteine für die Erfindung, da läßt sich nichts verdecken. Vom vierten Satz an konnte ich gar nicht mehr mit dem Komponisten gehen. Diese All' Italiana, die durch ihr Temperament stark auf die Hörer wirkt, leistet an harmonischen Kraßheiten, an gewagten Übertreibungen aller Art das möglichste, ohne dem musikalischen Denken irgend welchen Anteil abzunötigen. Hier vermisse ich Geschmack. Im letzten Satze findet die unterlegte Dichtung, deren tiefsinnige Ausdrucksweise aus dem Zusammenhang gerissen mehr befremdet als ergreift, eine ziemlich oberflächliche Deutung; das Klavier erscheint hier ohne künstlerische Notwendigkeit nur noch äußerlich hinzugefügt, äußerlich wie der lärmende Schluß, der mit den Worten nichts mehr zu tun hat. Dem Ganzen gegenüber konnte ich eine peinliche Empfindung nicht loswerden. Es mutet an wie die musikalische Pose eines Mannes, der um jeden Preis bedeutend und neu sein will, der seine Herrschaft der Mittel mißbraucht, weil er uns im Grunde nichts zu sagen hat. Das ist freilich heutzutage fast

der Typus. Ich fürchte, Busoni hat in dieser seltsamen Schöpfung seine innerste musikalische Natur aufgedeckt. Merkwürdigerweise ist übrigens die Solostimme nur teilweise mit pianistischem Raffinement geschrieben und nicht selten auf eine al fresco-Wirkung angelegt. Der Schwerpunkt liegt meist im Orchester, dem ungewöhnliche Schwierigkeiten zugemutet sind.

Moderne Franzosen

Wer Busonis Orchesterabende und ihre Tendenz kennt, weiß, daß sie nicht zum genre ennuyeux gehören. Die Musik, die da gemacht wird, fordert immer zu etwas heraus, sei es auch nur zum Widerspruch: denn es ist das Neue à tout prix, dem diese Abende gewidmet sind. Unwillkürlich fließen mir französische Brocken in die Feder; führt uns doch Busoni mit Vorliebe in die Gesellschaft französischer Autoren. Zweifellos schulden wir ihm Dank dafür. Wo fänden wir sonst so bald Gelegenheit, Leute wie Debussy, Gabriel Fauré usw., auf die man in Frankreich Gewicht legt, kennen zu lernen? Ob es immer ein Vergnügen, die Musik dieser Herren zu hören, ist freilich eine andere Frage. Aber darauf kommt es zunächst gar nicht an. Die Kritik hat Novitäten gegenüber noch andere Pflichten, als das subjektive Gefallen oder Mißfallen festzustellen, und wir zumal leben in einer Zeit, in der man nicht vorsichtig genug urteilen kann. Es ist so furchtbar bequem, das Neue mit einer ärgerlichen Geste abzutun! Hat es Lebenskraft und Entwicklungsfähigkeit in sich, so setzt es sich ja doch durch, und der schnellfertige Hanswurst des Konzertsaales ist der Blamierte. Man verwechsle solche Zurückhaltung im Urteil ja nicht mit Flauheit der Gesinnung. Ich habe erst kürzlich hier von Haydn und seinen „Jahreszeiten" geschwärmt, aber beileibe nicht als konservativer Kunstparteiler. Nein, als naiver, aufnahmebereiter Zuhörer, und so will ich es allem gegenüber, was es auch sei, halten. Bis Brahms und Bruckner haben uns dieselben Grundsätze, dieselbe Art der Anschauung und Bewertung leiten können. Wollten wir uns den Neuen gegenüber auf die gewohnten Klassifizierungen und Maßstäbe versteifen, wir würden nicht weit damit kommen. Dabei bleibt natürlich Sinn und Zweck aller Kunst ewig der gleiche. Wir müssen uns doch aber fragen, wie es kommt, daß alle schöpferischen Geister in dem

Fortschreiten auf der bisher verfolgten Bahn keine Befriedigung mehr finden und nach neuen, ganz anders gearteten Zielen suchen. Es liegt unverkennbar das Bedürfnis vor, durch Farben und Impressionen und durch die Technik zu wirken. Die jungen Franzosen bekennen sich zu dieser Richtung sehr offen und etwas einseitig. Wer aber aufmerksam hinhört, wird finden, daß sie das Ohr, weniger allerdings den inneren Musiksinn, fast beständig interessieren und Reize bieten, die uns wohl zu fesseln vermögen. Weit besser benutzen wir unsere Zeit, wenn wir das zu verstehen trachten, als wenn wir untersuchen, ob sie dazu berechtigt sind, ob diese Wendung als wünschenswert oder bedauerlich, als Durchgangsstadium oder Vorbote eines neuen Aufschwunges zu erachten sei. Das hat vielmehr die Nachwelt zu entscheiden (der Begriff im zeitlich weitesten Sinne gefaßt), der endgültige Richter in allen Kunstfragen.

Peter Tschaikowsky

Tschaikowskys H-moll-Symphonie — die „pathetische" — ist eines der charaktervollsten Werke in der neueren Literatur. Sie gibt sich kaum weniger spröde als die anderen symphonischen Arbeiten des Meisters, stellt sogar mit ihrer festgehaltenen melancholischen Grundstimmung an die Aufmerksamkeit des Hörers die größten Anforderungen und hat doch etwas Eroberndes, läßt den nicht los, der sich ihr einmal völlig hingegeben hat. Man kann sie nicht immer, aber in geeigneter Stimmung nicht ohne Ergriffenheit hören. Nirgends sonst ist Tschaikowsky so tief, nie ist ihm so Reifes, so Plastisches gelungen. Was den Eindruck seiner Musik oft empfindlich schmälert, eine gewisse salonmäßige Eleganz, andererseits eine jäh hervorbrechende Wildheit und Mangel an Stilgefühl, das alles erscheint in der Pathetischen zum mindesten gemildert, wenn nicht überwunden. Der erste Satz wirkt trotz des schönen Seitenthemas, das zu des Komponisten glücklichsten Eingebungen gehört, allerdings etwas zerrissen und formlos; und die Koda des dritten Teils, die sich nicht genug tun kann und doch keine Steigerung mehr bringt, ist äußerlich lärmend, kein Zeugnis bildnerischer Kraft. Diese Schwächen läßt aber der Stimmungsreiz des Ganzen, läßt das Glühende seiner Tonsprache leicht vergessen. Und dann gibt sich Tschaikowsky hier so wahrhaft national. Aus der Seele

seines Volkes heraus gestaltet er noch mehr als sonst den Ausdruck seiner Leiden; die Sehnsucht des Russen, seine unversiegbare mitleidende Güte klingen aus diesen Tönen und verleihen ihnen geheime Wirkungskraft. Unsagbar anmutig ist die melancholische Grazie des zweiten Satzes mit seinem originellen Fünfvierteltakt. Am meisten hat es mir aber die Tragik des letzten Satzes angetan. Ich kenne nichts trostlos Traurigeres als diesen Ausklang, mit dem Tschaikowsky aus dem Leben geschieden ist. „Die Öde verschlingt ihn."

Wie diese Stimmung, die den russischen Meister ganz erfüllt und niederzwingt, bei Brahms nur anklingt, nur ein „Abseits" bedeutet, wie ihr der lichte Gegensatz folgt, der Glaube an die erquickende, das heißt von aller Resignation erlösende Kraft allumfassender Liebe, das beleuchtet so recht den Kontrast der beiden Naturen und der Kulturen, die sie vertreten. Das Fragment aus Goethes „Harzreise" ist der denkbar kondensierteste Brahms; diese Rhapsodie gibt mir unter den Brahmsschen Werken, was der „Tristan" unter den Wagnerschen. In der „Pathetischen" aber haben wir den ganzen, den echten Tschaikowsky.

* * *

Die Frage nach Wesen und Berechtigung der Programmusik wird durch den „Manfred" angeregt. Tschaikowsky hat sich nicht an ein Bild, sondern an ein Drama gehalten, das ähnlich wie der „Faust" das Problem des Menschendaseins in seinen Tiefen aufrollt. Hier war die Schwierigkeit, aus der Fülle des Stoffes das für die musikalische Darstellung Geeignete auszuscheiden. Tschaikowsky hat das mit sicherem Takte getan. In so allgemeinen Umrissen kann Musik zweifellos malen, konkrete Vorstellungen wie die des Wasserfalls kann sie erwecken, den Seelenzustand der Verzweiflung und Sehnsucht oder des Friedens schildern; und selbst Hindeutungen auf bestimmte Vorgänge im Drama (Erscheinung der Astarte, Tod Manfreds) werden schon durch den Titel verstanden. Das Werk ist der viersätzigen Symphonie nachgebildet, ohne daß die Form im einzelnen festgehalten wäre. Der erste Satz schildert das Ringen des Verzweifelten mit sich und dem Schicksal. Wie Tschaikowsky uns diese Qualen miterleben läßt, zeigt ihn von seiner schroffsten Seite. Diese Musik schreit. Nicht in künstlerischer Abgeklärtheit, sondern mit dem

Reste von Barbarismus, den er nie ganz überwunden, erreicht er sein Ziel. Und doch muß man die Herrschaft über die Mittel bewundern und die geistige Unabhängigkeit. Der zweite Satz trägt Scherzocharakter. Die Alpenfee erscheint im Regenbogen des Wasserfalls. Das gibt zu einem hübschen Farbenspiel Veranlassung, und man kennt Tschaikowskys eigenartig schillernde Instrumentierungskunst. Der Gesang der Fee ist eine glückliche Inspiration, das Ganze wohl das meisterlichste der vier Stimmungsbilder. Freilich gibt es trotz allem Raffinement dem Hörer nicht so viel wie die wenigen Takte Schumanns in der gleichen Situation. Daß das Manfredthema und andere vielfach kombiniert erscheinen, versteht sich bei einer programmatischen Komposition von selbst. Tschaikowsky kann in solchen Kombinationen und Wendungen sehr geistreich sein. Der Anfang des Andante con moto zeichnet dann glücklich den Frieden des einfachen Gebirgsvolkes, in den Manfreds düstere Gedanken ihre Schatten werfen. Der Satz spinnt sich leider zu lang aus und ist thematisch nicht bedeutsam genug. Im vierten Teile treiben die Geister Ahrimans ihr unheimlich Wesen. Wieder erhitzt sich des Komponisten Phantasie bis zur Wildheit, um das satanische Bacchanal zu schildern — da erscheint Manfred, um Astarte anzurufen und von ihr die Todesverkündigung zu empfangen. Ist diese Szene nach dem Vorgehenden von schwächerer Wirkung, so erhebt sich der Schluß, vom Eintritt der Orgel an, zu wirklicher Größe. Der E-dur-Teil und das „dies irae“ in den Bässen, mit dem der Satz verhallend ausklingt, haben entschieden etwas Ergreifendes.

Glazoumoffs C-moll-Symphonie

Wollte man von „dem“ musikalischen Ausdruck unserer Zeit sprechen, man hätte unbedingt an den symphonischen zu denken. Wir karessieren das Lied, wir verlangen nach mehr Kammermusikabenden als je vorher; auch die Oper übt, wie alles Theater, ihre Anziehungskraft auf die Menge. Aber was da wird und nach Gestaltung ringt, die Entwicklung, die sich vollzieht oder vorbereitet, würden wir doch vorzugsweise auf symphonischem Gebiet zu suchen haben. Deshalb nehmen vorläufig noch die Orchesterkonzerte das Interesse des Chronisten weit mehr als alles andere in Anspruch. Ich habe schon einmal am

anderen Orte auf die merkwürdige Erscheinung hingewiesen, daß nach Wagner nicht das musikalische Drama, wie man hätte meinen sollen, einen Aufschwung genommen, sondern zunächst die instrumentale Musik die Früchte seines reformatorischen Wirkens eingeheimst hat.

Als ob sie, was ihr an Gelegenheit zu dramatischem Ausdruck entging, durch ein Surrogat ersetzen wollte, stürzte sich nun die moderne Orchestermusik auf das Programm. So kam es wohl, daß die „symphonische Dichtung" vieles in sich aufnahm, was dem Theater gehörte. Die „absolute" Tonkunst sollte allen möglichen Dingen ein Dolmetsch sein. Es scheint, daß der Gipfel dieser Bewegung überschritten ist. Die bedeutsameren Orchesterwerke verzichten mehr und mehr auf ein ausgesprochenes Programm — Richard Strauß' Domestica fällt in die Zeit dieser Geschmackswandlung — und die reine Instrumentalmusik beginnt uns wieder an sich zu interessieren. Wir fühlen, daß, was ein Komponist an Gefühlen der Lust und Unlust zu vermitteln hat, gerade in der vieldeutigen Unbestimmtheit der absoluten Musik und durch ihre Anpassungsfähigkeit an die individuelle Disposition des Hörers seinen besonderen Reiz gewinnt. Ein Werk wie Glazoumoffs C-moll-Symphonie ist in diesem Sinne aktuell.

Nicht unbemerkt ist in letzter Zeit das zunehmende Eindringen russischer Kompositionen in unsere Programme geblieben. Das viele Unerfreuliche, das sich darunter findet, darf uns nicht abhalten, den wahrhaft wertvollen Erscheinungen gerecht zu werden. Offenbar haben die Russen, die aus einer noch unverbrauchten Volkskraft schöpfen, jetzt mehr zu sagen als andere Ausländer, ja als die meisten unserer eigenen Tonsetzer. Glazoumoff ist einer ihrer feinsten und begabtesten Köpfe. In seiner sechsten Symphonie redet er eine edle, klare und eindrucksvolle Tonsprache und instrumentiert seine Gedanken mit jener von Äußerlichkeit weit entfernten Wirksamkeit. Das erste Allegro stellt eine Mischung des grüblerischen (Brahms) und pathetischen (Beethoven) Charakters der C-moll-Tonart dar. Die Variationen des Andantes haben den Vorzug, nicht nur geistreich zu sein, sondern sich auch logisch aufzubauen. Besonders gefällt mir das Intermezzo im Menuettstil. Das Finale aber mit seiner interessanten Kreuzung von zwei- und dreiteiligem Rhythmus erhebt sich zu sieghafter Kraft des Ausdruckes, die selbst eine nicht gerade geschickt angehängte Koda kaum abschwächen kann.

Hans Hubers „Böcklin-Symphonie“

Arthur Nikisch führte durch eine hier noch unbekannte Symphonie Hans Huber bei uns ein. Er wählte die zweite, sogenannte Böcklin-Symphonie des Schweizer Komponisten, von dessen zahlreichen Werken bisher nur wenige zu uns gedrungen sind. Und doch gehört Huber zu den ernsten und beachtenswerten Tonsetzern. In seiner E-moll-Symphonie hat er sich ein eigenartiges Problem gestellt. Eine Reihe von Variationen über ein zwölftaktiges Thema soll den Stimmungsgehalt verschiedener Böcklinscher Gemälde, wie „Spiel der Wellen“, „Gefilde der Seligen“ usw., in Tönen wiedergeben. Diesen „Metamorphosen“, die den Abschluß bilden, gehen ein Allegrosatz, eine Art Scherzo und ein Adagio in den üblichen symphonischen Formen voraus. Also eine Mischung von absoluter und auf bestimmte Vorstellungen bezogener Musik. Sie ist übrigens für das Wesen des Komponisten bezeichnend. Die Einflüsse der Brahmsschen und der neudeutschen Richtung sind ziemlich gleichmäßig auf Huber wirksam gewesen; den einen verdankt er die Klarheit der formellen Gestaltung und der harmonischen Grundlage, den anderen manche melodischen Züge sowie die Freude an tonmalerischen Effekten und motivischen Beziehungen. Der später variierte Hauptgedanke kommt nämlich in verschiedenen Umwandlungen schon in den ersten Sätzen vor, und gewiß haben mit der Persönlichkeit Böcklins verknüpfte Vorstellungen auch hier den Komponisten beschäftigt. Das merkwürdige Finale, das auf die angedeutete Weise Malerei und Musik zu verbinden sucht, verweist nun zur Abwechslung einmal den Hörer, statt auf ein fortlaufendes Programm auf mehrere voneinander unabhängige Anregungen. Ein musikalischillustrierter Kunstsalon; das ist das Neue an der Sache. Dem Tondichter ergab sich die Variationenform als die natürlichste für diesen Zweck, und Huber hat sehr geschickt die künstlerische Einheit durch die Beziehungen auf das gemeinsame Thema gewahrt. So kann man sich diese Idee gefallen lassen; in ihrer Ausführung zeigt sich aber nicht die Stärke des Komponisten. Wie in der Gestaltung des Schlußsatzes und im Charakter des Scherzos seine Symphonie auf die in gleicher Tonart stehende vierte von Brahms weist (deren schneller Mittelsatz übrigens bekanntlich auch durch ein Werk der bildenden Kunst angeregt sein soll), so überragt das technische

Können, die rein musikalische Potenz in ihm bei weitem die Fähigkeit, bildliche und poetische Vorstellungen im Hörer zu erwecken. Den bedeutendsten Eindruck machte der erste Satz mit seinem schönen Seitenthema und dem interessanten Durchführungsteil; stimmungsvoll, in weiche Klangfarben getaucht ist das Adagio. Einzelnes in den Variationen, die außer dem Orchester die Orgel zu Hilfe nehmen, fesselt durch ungemein feine Arbeit; an das eigenste Wesen Böcklins wird man indessen nur wenig, am ehesten noch hier und da an seine Farbenfreudigkeit erinnert.

Camille Saint-Saëns

Am 15. Oktober 1906 lieh Saint-Saëns, Frankreichs größter lebender Komponist, dem Philharmonischen Konzert seine Mitwirkung. Der französische Meister war in der Hauptprobe tags zuvor mit stürmischem Jubel aufgenommen worden und wurde auch am Abend — in den Konzerten ist die Stimmung immer um viele Grade kühler — aufs herzlichste begrüßt und bedankt. Die alten Gegensätze sind verschwunden, nachdem sich hüben und drüben die chauvinistischen Gemüter beruhigt haben, und offen gestanden, ich habe sie nie recht begreifen können. Daß ein temperamentvoll empfindender Künstler die Partei seines Vaterlandes nimmt, ehrt ihn schließlich nur. Über die künstlerische Bedeutung aber des Schöpfers von „Samson und Dalila" im Zweifel zu sein, ist heute doch nicht mehr möglich.

Im Vordergrund des Interesses stand diesmal der Pianist Saint-Saëns. Gerade weil es nur eine Nebenbetätigung seines Genies, ist sein Klavierspiel so merkwürdig. Saint-Saëns, der Einundsiebzigjährige, besitzt eine klare und sichere, allseitig aufs höchste entwickelte Technik, um die ihn jeder Virtuose beneiden darf. Aber nicht darin liegt das Faszinierende seines Spiels. Das Wesentliche ist vielmehr der echt gallische Esprit, das ungemein Elegante (im ernsten Sinne des Wortes), das harmonisch in sich Abgeschlossene. Keine Spur von Effektsucht, etwas durchaus Sachliches, kurz: ein echtes Komponistenspiel. Wie seiner Schreibweise ist auch seiner Darstellung alles Schwülstige, Unklare fremd. Dazu kam noch der Reiz der Persönlichkeit. In solchen Momenten, wo wir einen großen Zeitgenossen beobachten dürfen, wo

wir ihn in Beziehung zu seinem Schaffen treten sehen, genießen wir nicht nur musikalisch. — Als Komponist trat uns Saint-Saëns nicht gerade mit starken Werken entgegen. Das fünfte Klavierkonzert in F, so viel Geistvolles es auch im einzelnen, besonders im Andante bietet, steht den früheren in Erfindung und Größe doch nach; die Ouvertüre zu den „Barbaren“ ist ein formvollendetes, glänzend instrumentiertes, aber ganz im alten Opernstil gehaltenes, thematisch nicht eben bedeutsames Stück; die „Afrika“ benannte Klavierphantasie mit Orchester steigert sich wirkungsvoll, bleibt aber äußerlich wie etwa die Lisztschen Rhapsodien, die offenbar das Vorbild abgegeben haben. Ein Mann wie Saint-Saëns darf sich die Vorführung auch solcher Arbeiten erlauben. Wir sehen in ihm doch nur den Schöpfer seiner großen, unvergänglichen Werke, den Musiker, dem, was Universalität und Meisterschaft anbelangt, Frankreich seit langem keinen zweiten an die Seite zu setzen hat. Selbst das Schwächere bei ihm steht noch immer weit über dem Durchschnitt und trägt die Spuren seines Geistes.

Edvard Grieg

Ein Edvard Grieg-Abend, der eine große Gemeinde um den nordischen Meister versammelte, hob sich innerlich und äußerlich von dem Einerlei der Alltagskonzerte ab. Eine Persönlichkeit wie Grieg steht nicht oft im Mittelpunkt des Interesses, und in den Beifall mischten sich wärmere Töne, die von inniger Liebe und Verehrung zeugten. Grieg war ein seltener Meister und obendrein ein seltener Gast bei uns: da mußte man die Gelegenheit wahrnehmen. Was er in der musikalischen Entwicklung bedeutet, steht längst fest. Er hat der skandinavischen Musik die Zunge gelöst; er hat ihr von seinem Geiste gegeben, ihr einen Platz im Kunstleben aller Völker erobert, ihre typischen Züge mehr als irgendein anderer festgestellt. Und das, ohne sich der großen Formen — mit Ausnahme des Konzerts — zu bedienen. Seine Stärke liegt im Genrehaften, der Charakter seiner Musik ist ein durchaus intimer. Da sein Ausdrucksgebiet wie sein Formenreichtum nicht groß, hat seine Art wenig Varietät (man merkt das bei einer Zusammenstellung seiner Werke gar sehr); aber alles, was er geschaffen, hat ein scharf geschnitten Gesicht, macht den

Eindruck des Ursprünglichen. Wenn Bülow ihn den „nordischen Chopin" genannt hat, so trifft das nur einen Teil seines Wesens. Grieg beschränkt sich nicht auf Anmut und Pikanterie, und gerade der volkstümlichen Seite seiner Kunst, die ihr Frische, zuweilen Humor verleiht, verdankt er kaum weniger als der schwermütigen. Beide schöpfte er aus der Natur seiner Heimat, in der er künstlerisch wurzelt, aus dem Charakter ihrer Bewohner, aus der Stimmung und den Gestalten der nordischen Sagenwelt, aus den Sängen und Tänzen des Volkes. Diese Bodenständigkeit der Griegschen Kunst wird immer ihr größter Vorzug bleiben.

Pietro Mascagni

Das Erscheinen Pietro Mascagnis als Dirigent hatte ein zahlreiches Publikum angelockt. Der italienische Musiker, der gerade in Deutschland enthusiastisch gefeiert worden, um dann über Gebühr unterschätzt und verlästert zu werden, nimmt jedenfalls das öffentliche Interesse nicht ohne Grund in Anspruch. Seit der Bekanntschaft mit seiner „Cavalleria" hege ich eine gewisse Sympathie für ihn, der Ursprünglichkeit wegen, die ihm unverkennbar zu eigen. Leider steht sein technisches Können auf keiner meisterlichen Höhe, und sein Geschmack ist nicht gerade fein und geläutert. Er ist sozusagen ein musikalischer Naturbursche. Daher musiziert er lediglich aus dem Temperament heraus; es bleibt alles mehr oder minder äußerlich. Das zeigt sich beim Dirigenten wie beim Komponisten, und, wo er um die Wirkung kämpft, scheut er vor keiner Kraßheit zurück. Mascagni führte das symphonische Vorspiel aus seiner Oper „Iris" vor. Manches darin ist, gegen sein Erstlingswerk gehalten, sorgsamer und zielbewußter angelegt, aber die Erfindung sprudelt dafür nicht so frisch wie in jenem. Mascagni hat sich, wie Bülow sagen würde, zu seinem Nachteil verbessert. Anfangs baut sich die Komposition nach einer allerdings übelklingenden Einleitung recht wirkungsvoll auf; dem ersten Thema, das von den Bässen allmählich zu den ersten Geigen aufsteigt, gesellt sich ein zweites ausdrucksvolles der Bläser. Das Tutti nimmt dann die erste Melodie wieder auf und steigert sie durch prächtige Klangfärbung. Von dem Eintritt der Posaunen ab veräußerlicht sich die Sache vollständig; der zweite hinzutretende Posaunen- und Trompetenchor macht sie nur lauter, nicht

reicher, und die Wirkung des Schlusses ist geradezu verletzend. Ein solches Aufgebot von Mitteln (allein vier Tamtams werden außer den anderen Schlagwerkzeugen in Bewegung gesetzt) würde nur durch bedeutende Gedanken gerechtfertigt sein. Abstoßend wirken, auf mich wenigstens, auch die gesuchten Härten in der Harmonisierung des Stückes. In all diesen Dingen zeigt sich der oben erwähnte Mangel einer feineren Kultur. Als Dirigent empfindet Mascagni die vorzutragende Musik außerordentlich lebhaft. Aber auch hier fehlt die rechte Innerlichkeit, es ist alles zu sehr auf den Effekt zugespitzt und zuweilen von einer militärischen Derbheit. Da nun Werke wie die Pathetische Symphonie Tschaikowskys das nicht vertragen, so war der Eindruck, trotz manches Guten in der Ausführung, im ganzen kein günstiger. Am besten gelangen noch die Tell-Ouvertüre und das Scherzo aus Cherubinis Es-dur-Quartett. Die „Tannhäuser"-Ouvertüre sind wir anders zu hören gewöhnt; Schumanns „Träumerei" stand als „Rêverie" auf dem Zettel und wurde dementsprechend gespielt. Ein ziemlich frostiges und leeres Stück, wenn auch äußerlich effektvoll, ist die symphonische Dichtung „Saul" von Bazzini.

Das Instrument, dessen sich Mascagni bediente, war zum größten Teil das Mailänder Skala-Orchester. Der Streicherchor ergab einen dunklen und schönen Klang; von den Holzbläsern machten sich Flöte und Klarinette vorteilhaft bemerkbar. Unerträglich waren auf die Dauer die Ventilposaunen, die zwar den Vorteil haben, daß sie schnelle Figuren sicherer hervorbringen lassen (daher die Schreibart Mascagnis), die aber im forte hart und unrein im piano klingen. Gesellte sich ihnen die Baßtuba mit dem in den Raum gerichteten Schalltrichter, so konnte man glauben, auf einer Wachtparade zu sein.

Am Schlusse steigerte sich der Beifall zu einer enthusiastischen Kundgebung für den Schöpfer der „Cavalleria". Das unverwüstliche „Intermezzo" mußte zugegeben werden, und das Orchester, in dem das kleine, blondgelockte Söhnchen Mascagnis an der zweiten Geige mitspielte, trug es auswendig vor. Seine Klänge ließen mich an die Hoffnungen denken, die man einst auf den jungen Maestro gesetzt hatte. Ich habe den Glauben noch nicht aufgegeben, daß er sie erfüllen könnte, wenn es ihm gelänge, alle Effektsucht zu überwinden und sich mehr zu verinnerlichen. Denn in Mascagni lebt ein gut Stück echten Musikantentums und sonnigen, tonfreudigen italienischen Wesens.

Konrad Ansorge

Jedes Urteil ist relativ. Ein starker Eindruck kann es ebenso zugunsten wie zuungunsten eines früher empfangenen verschieben. So werden die Orgien physischer Kraft und das Übermaß der Freude am Sinnlichen auch den abstoßen, der seiner Natur nach wenig mit den Enthaltsamen sympathisiert, und die künstlerische Askese wird ihm plötzlich als das geringere Übel erscheinen. Die musikalischen Enthaltsamkeitsapostel, die alles ins Übersinnliche verlegen wollen, vor jeder materiellen Wirkung wie vor einer Brutalität zurückschrecken, haben in unserer Zeit aus mehr als einer Ursache an Boden viel gewonnen. Der erfolgreichsten einer unter ihnen ist Konrad Ansorge. Ich spreche hier von dem Komponisten. Er nimmt, besonders als Liederdichter, eine eigene Stellung ein; man wird ihm nicht gerecht, wenn man nur die vornehme und ehrliche Persönlichkeit in ihm würdigt. Seit Jahren bemühe ich mich, seiner Lyrik einen mehr als artistischen Reiz abzugewinnen, und glaube nun, daß man ihn aus dem Gegensatz zu allem Unfeinen, äußerlich Gestimmten am ehesten begreift, so seiner Natur am nächsten kommt. Schwer freilich macht mir das häufig schon die Wahl seiner Texte. Es wäre fast unnatürlich, wenn aus der gesuchten Sprache Stephan Georges, aus Versen wie „Mir ist, als ob ein Blick im Dunkel glimme — so bebend wähltest du mich zum Begleite" sich eine ungezwungene Liedweise erhöbe. Solche Gedichte wählt auch nur ein Musiker, der gar nicht durch die Weise, sondern durch etwas wirken will, was wir „Stimmung" nennen. Ansorge sucht diese Stimmung aus den einzelnen Gedanken, den einzelnen Worten zu gewinnen; das einigende Band liefert ihm die Begleitung, die er sehr fein und meist nach Art des Dramatikers motivisch gestaltet. Ich fühle wohl, daß diese neue Kunst, je mehr man sich in sie hineinlebt, einen um so weniger unbefriedigt läßt. Aber vorläufig berührt mich der poetische Inhalt einer Dichtung immer noch unmittelbarer, wenn er mir durch einen festgefügten musikalischen Gedanken gegeben wird. Der Eindruck, auch wenn er nicht tief, bleibt eben haften und löst eine Empfindung aus, ein naives, recht eigentlich musikalisches Gefallen, das gegenüber jenen anderen Gebilden beständig ausbleibt. Und ich fürchte, so wird es mir auch in Zukunft gehen. Die moderne Lyrik — das ist ein

Kapitel für sich. Mit ihr wird man sich noch oft auseinanderzusetzen haben.

* * *

Der noch junge „Verein für Kunst" ist schon mehr als einmal mit interessanten Darbietungen an die Öffentlichkeit getreten. So allgemein der Name gehalten, so ist es doch eine sehr bestimmt abgegrenzte Kunst, der seine Bestrebungen gelten. Gemeint ist die Kunst unserer Tage, die sich nach Form und Inhalt ihre eigenen Gesetze schmiedet; womöglich das Neue, das erst nach Gestaltung ringt, das noch nicht klar, noch nicht von der Gesamtheit in seinem Wesen erkannt und gewürdigt ist. Und in diesem Kreis ist es wieder das Intime, Persönliche, das die Herren Herwarth Walden und Genossen liebevoll in den Vordergrund stellen.

Es ist klar, daß ein solcher Verein an der modernen Tonkunst nicht vorübergehen kann. Und wiederum muß es natürlich scheinen, daß, um sie zu Worte kommen zu lassen, die Wahl auf Konrad Ansorge fiel, der mit der allgemein künstlerischen Bewegung unserer Zeit vielleicht am engsten zusammenhängt, der unter den Musikern der, ich möchte sagen, am meisten literarische ist. In seinen Liedern tritt diese Identität der Bestrebungen schon durch die Wahl der Texte in die Erscheinung. Franz Evers, Richard Dehmel, Stephan George. Hier, wo das Wort der Musik die Deutung gibt, hat dieser literarische Zug auch seine Berechtigung. Ich habe nicht verhehlt, daß mir in Ansorges Lyrik, trotz aller Stimmung und vornehmen Innerlichkeit, das Wesentliche des Liedes nicht unmittelbar gegeben erscheint. Ob wir uns daran gewöhnen werden, es auf Ummegen zu genießen oder richtiger: mit einem Ersatz dafür vorlieb zu nehmen, ist wohl ebenso fraglich wie der Wert, den Ansorge und viele mit ihm der Verquickung von allgemein poetischen, außermusikalischen Elementen mit den natürlichen Ergebnissen der tonschöpferischen Phantasie beimessen. Ein Streichquartett in A zeigte, wie sich Ansorge die reine Instrumentalmusik im Dienste solcher Tendenzen denkt. Man könnte den Versuch eine Art musikalischen Impressionismus nennen. Aber diese Kunst ist viel zu fein gesponnen, als daß sie die drückende Last eines Schlagwortes vertrüge; die Absicht des Komponisten ist schwer in Worte zu kleiden, so deutlich man sie empfindet. Alles Stoffliche möchte er eliminieren. Leider verflüchtigt

sich dabei auch der musikalische Gedanke. Es ist eine gewollte Enthaltsamkeit, aber doch eine Enthaltsamkeit vom Besten; und wo Ansorge nicht zu einer gläubigen Gemeinde, sondern zur naiven Masse spricht, wird er es nicht hindern können, daß man diese Abstinenz schlechthin für Unfähigkeit hält. Ich persönlich stehe seiner Muse zwiespältig gegenüber. Nichts ist mir sympathischer als diese keusche, vornehme Abkehr von allem Banalen oder auf den äußeren Effekt Berechneten; ebenso aber hänge ich innig an der Überzeugung, daß nicht die Faktur, nicht ästhetische Qualitäten irgendwelcher Art, sondern einzig und allein der spezifisch tonliche Erfindungsgehalt den endgültigen Wert aller Musik ausmacht.

Ausübende Künstler

Eugen d'Albert

„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint" — so beginnt das Motto, das Brahms über das Andante seiner F-moll-Sonate gesetzt hat. Die Sonate gehört zu den meistgespielten Stücken von Brahms, und jeder Pianist denkt wohl darüber nach, wie er die Sternauschen Worte musikalisch wiedergeben könnte. Die meisten halten sich an die zweite Zeile: „Da sind zwei Herzen in Liebe vereint". Wir glauben ihnen mehr oder weniger. Und nun kommt Eugen d'Albert und gibt etwas ganz anderes, etwas ganz Neues, und es ist, als ob er uns erst den Sinn dieser Töne erschlösse. Das Dämmern, das ungewisse Flimmern des Mondlichtes tritt leibhaftig vor das innere Auge. Man wird sich kaum der Mittel bewußt: ein rubato, in das sich die Figuren der linken Hand zwanglos einfügen, eine seltsam wesenlose Abschattierung des Tones. Erst gegen den Schluß, wo die volksliedartige Melodie auftaucht, bricht das Bestimmte, Sinnliche einer gegenständlichen Leidenschaft hervor: „Und halten sich selig umfangen". In die Landschaft, in das Stimmungsmilieu ist der Mensch getreten. Doch das sind alles nur Paraphrasen, keine Erklärungen; wie er's macht, wissen wir eigentlich nicht, aber es ist da, greifbar da. Das ist das Geheimnis des Genies, daß es auf den Schöpfungsprozeß zurückgeht und Ofterlebtes uns immer wieder als etwas Neues und Eigenes wahrnehmen macht. In diesem Sinne läßt d'Albert Beethovens Waldstein-Sonate, die Brahmssche Tondichtung, Liszts H-moll- und Webers As-dur-Sonate vor den begeisterten Hörern aufs neue erstehen. Wenn ich einfach von begeisterten Hörern spreche, sage ich freilich zuviel. Es gibt gewiß auch solche, die sich geteilter Empfindungen nicht erwehren können. Das sind die, die d'Albert als Klavierspieler auffassen. Niemand kann sie schelten, wenn

sie nicht mit allem einverstanden sind, nicht alles gerade vorbildlich finden. Selbst mit dem Musiker kann man streiten. Derselbe Mann, der den ersten Satz von Brahms so groß, den zweiten so zauberhaft, den dritten so davidsbündlerhaft, den vierten (Rückblick) so tiefsinnig spielt, wird im Finale vor lauter Temperament unklar und unplastisch, gönnt dem echt brahmsischen Seitenthema nicht Atem und Ausdehnung. Aber selbst das Zügellose in d'Albert, der Kraftmensch, der sich nicht überall beherrschen kann, wirkt durch Ursprünglichkeit immer noch erfrischender als unpersönliche Korrektheit oder geistreiche Tüftelei. Nur wer in d'Alberts Spiel das Intuitive erkennt, wer in ihm eine Art Improvisator sieht, der, unbekümmert um nebensächliche Dinge, ja oft im Widerstreit mit technischen und ästhetischen Anforderungen, dennoch den Kern jedes Tonwerkes bloßzulegen versteht, wird ihm ganz gerecht werden. Daß ihrer aber nicht wenige sind, die sich des Unterschiedes zwischen einer nur meisterlichen und einer inspirierten Kunst bewußt werden, beweist die Gunst, deren sich d'Alberts Abende erfreuen, die exzeptionelle Stellung, die ihnen bereitwillig im Konzertleben eingeräumt wird.

* * *

d'Albert spielte Beethoven. Darüber kann ja kein Zweifel mehr sein, daß uns kein anderer Pianist Beethoven so groß, so von leidenschaftlichstem Leben erfüllt gibt wie er. Da fragt man nicht mehr nach Einzelheiten, nicht im guten und nicht im schlimmen Sinne; da ist das Technische so völlig zum künstlerischen, persönlichsten Mittel geworden, daß es an sich nicht mehr Gegenstand der Kritik sein kann. Es ist das Wundervolle an d'Albert, daß er uns wieder auf das Wesentliche aller Kunst weist, uns herausführt aus dem dumpfen Kreis der Bewunderung mechanischer Fertigkeiten, indem wir zuweilen zu ersticken drohen, und daran erinnert, *warum* eigentlich musiziert wird. Oft könnte man das fast vergessen. Ich möchte aber Nachdruck darauf legen, daß er auch als Techniker im Grunde unerreicht dasteht. Denn alle Kunst beruht ja schließlich auf Können. Ist auch nicht alles mehr so fein wie früher ausgefeilt: er vollbringt doch auch rein technisch Dinge, die ihm kein anderer nachmacht, und sein Anschlag, seine ganze Art das Klavier zu behandeln ist noch aus jener alten pianistischen

Kultur erwachsen, die nun bald völlig abgestorben sein wird. Man muß immer wieder an Rubinstein zurückdenken.

* *
*

Über Eugen d'Alberts hohe Kunst zu schreiben, ist stets eine dankbare Aufgabe. Sie gibt uns so vieles, ist so vielgestaltig in ihren Offenbarungen, daß es leicht fällt, sie immer aufs neue zu charakterisieren, gleichwie sich die Freude, die sie hervorruft, ständig erneuert. Wieder rollten die Wagen vor die Philharmonie, und wieder füllten sich die Plätze bis hoch aufs Podium hinauf. Das könnte ja unter Umständen Mißtrauen erwecken: auch „Elitekonzerte" füllt die Mode. Aber verkehrt wäre es, darum Rückschlüsse zu ziehen. Bülow hat einmal ganz richtig gesagt, das Publikum ist, jeder für sich betrachtet, ein — doch das will ich lieber nicht zitieren! —; als ganzes aber ein verflucht gescheiter Kerl. Die Unzulänglichkeiten des Verständnisses gehen im Gesamturteil unter wie die Unzulänglichkeiten der einzelnen Instrumente im Orchesterklange. Es hat schon seinen Grund, warum ein d'Albert so ausgezeichnet wird. Mir fällt eine witzige Karikatur ein, mit der ein Vielbegabter einmal gegen eines meiner Feuilletons polemisierte. Rechts und links zeigt die Zeichnung einen berühmten Pianisten, der im Schweiße seines Angesichts arbeitet; in der Mitte thront d'Albert als Sieger mit verschränkten Armen, ohne etwas zu tun. Der Spötter hat's getroffen: er braucht nichts zu „tun". Darauf kommt's in der Kunst eben an. Er folgt seiner Natur, er läßt sie walten, meinetwegen mit allen Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten — und wir erleben das, was andere in uns hervorzubringen sich vergeblich bemühen.

In d'Alberts Spiel konzentriert sich eine Energie, eine spontane Darstellungskraft, die sich mit Worten nicht beschreiben läßt. Und was mir vor allem wieder zum Bewußtsein kam, war die absolute Freiheit (nicht Willkür!), in der d'Albert gestaltet. Das Schumann-Konzert begann er, es ist wahr, mit etwas unruhigen Händen, und über eine Stelle des ersten Satzes mußte er sich hinweghelfen. Man kann das sagen, man könnte es ebensogut verschweigen, so wenig tut es zur Sache, wo alles von reinster Musik erfüllt ist. Seinem Temperamente entsprechend beschleunigte d'Albert die Tempi, namentlich

des Finalsatzes, aufs äußerste. Aber mit welcher Zartheit träumte er dann wieder das Chopinsche Nocturne hin! Wie er nun gar in der Schubertschen Phantasie das Wandererlied auf dem Flügel singt, mit schmerzlicher, fast feierlicher Ergriffenheit, wie er die Rhythmen des wundersamen Scherzoteiles beschwingt, wie er das Fugato des Schlusses in wuchtiger Größe aufbaut, das scheint mir wertvoller als alles, was sonst um mich herum vorzugehen pflegt. Ich erblicke wahrlich nicht darin die Aufgabe des Kritikers, durch Nörgeln und Tadeln den Künstlern das Leben schwer zu machen. Darum laßt mich schwärmen, wo sich die Gelegenheit bietet! Erst dann erfüllt ja die Kritik ihren schönsten, ihren natürlichen Beruf: zwischen den Empfindungen des Künstlers und des Publikums zu vermitteln.

Annette Essipoff

Annette Essipoff trat als Chopin-Interpretin an den Flügel. Es mochte wohl mehr als zwanzig Jahre her sein, daß wir diese Pianistin hier zuletzt gehört hatten. Damals zählte sie zu den bewunderten Größen. Wenn ich mich recht erinnere, entwickelte sie viel Charme, besonders in kleinen Genrebildern. Nicht gemütstief, aber geistreich und mit weiblich graziöser Laune. Das Anmutige war ihr eigenstes Gebiet. Nun spielte sie Chopins F-moll-Konzert. Die alte, im wahren Sinne „gute" Zeit wurde da lebendig, und in mir regte sich der „unmoderne" Mensch.

Ich gebe von vornherein zu, daß man Chopin farbiger und leidenschaftlicher spielen kann. Ob man es immer mit Recht tut, ist eine andere Frage. Seine Eleganz entspringt doch einer gewissen Kühle, und vielleicht hat die Kenntnis seines Lebens und seiner Abstammung viel dazu beigetragen, in ihm allzu einseitig den tiefgründigen Melancholiker und Feuerkopf sehen zu lassen. — Annette Essipoff begann etwas trocken. Aber schon das Larghetto machte in seiner schlichten Innigkeit stärkeren Eindruck, und die Art, wie sie das Finale spielte, fand ich von feinstem Geschmack. Schon daß sie den Mut hatte, zu ruhigeren Zeitmaßen zurückzukehren, gefiel mir. Es wird heutzutage fast alles zu schnell gespielt, aus Nervosität und aus anderen Gründen. Schließlich ist die konzertfähige Literatur beschränkt, und

die immer wieder studierten und gespielten Meisterwerke schleifen sich gerade so ab (das heißt werden schneller empfunden) wie oft gegebene Theaterstücke. Auch die ausgebildetere Technik verführt die Virtuosen zu schnelleren Zeitmaßen; man spielt eben so schnell, als man kann. Da ist es denn so weit gekommen, daß, wer das einzelne liebevoll ausmalt, leicht temperamentlos erscheint, gerade wie uns, die wir in den Extremen des fortissimo und pianissimo schwelgen, der ungekünstelte Klavierton uninteressant geworden ist. Vielleicht sind die vielbewunderten Fortschritte der Neuzeit mitunter recht teuer erkauft.

Das Spiel der Essipoff gab in dieser Beziehung viel zu denken. Es erinnert in seiner objektiven Art an das Spiel Klara Schumanns aus ihrer letzten Zeit. Auch wem das nicht sympathisch ist, der wird doch das Perlende der Läufe, die Sauberkeit der Fiorituren rühmen müssen. Nichts Walkürenmäßiges, nichts, was die reine Freude am Werke störte; und gerade das spricht doch wohl sehr für die Interpretin. Es müssen viele diese Empfindung geteilt haben, denn man dankte der Künstlerin recht herzlich am Schlusse.

Ferruccio Busoni

Von allen Musikanten haben uns wohl die Klavierspieler am meisten verwöhnt in dem, was die Beherrschung und Ausnutzung des rein Mechanischen betrifft. Selbst die Leistung eines modernen Durchschnittspianisten ist eigentlich etwas Erstaunliches; man würdigt es nicht recht, weil eben die Kunst erst jenseits dieses Könnens anfängt. Steigert sich aber das technische Vermögen bis zur Hexenmeisterei wie beispielsweise bei Ferruccio Busoni, so hat die Kritik nicht nur die Pflicht, mit dem Künstler zu rechten, sondern darf sich auch einmal auf den Standpunkt naiver Bewunderung stellen. In solchem Falle sind wir doch alle die Empfangenden, er der Gebende. Und das ist ja das Schöne in der Kunst, daß der Wege zum Ziele so viele sind! Je mehr Individualitäten ich kennen lerne, je mehr Naturen ich nachzuspüren habe, desto williger werde ich, das Verschiedenartigste gelten zu lassen. Man muß sich auch stets bewußt bleiben, was die flüchtigen Stunden des Konzertgenusses gegenüber der Arbeit von Tagen und Jahren bedeuten, in denen der Künstler um die Verwirklichung seiner Ideale gerungen hat.

Das klingt wie die Verteidigung eines stillschweigend Angeklagten. In der Tat, Busoni pflegt bei seinem Auftreten immer reichlich Veranlassung zum „Schütteln des Kopfes" zu geben; und doch gehört er zu denen, die auch immer wieder interessieren. Seit einiger Zeit kann man deutlich den Weg erkennen, den er verfolgt. Dieser Weg führt ihn abseits vom Tasteninstrumente fort in eine farbenreiche, orchestrale Klangwelt, die er aus dem Klavier hervorzuzaubern sucht. In seinem Spiel liegt etwas von Don Quixoterie; denn es ist gleichgültig, ob man gegen oder für etwas kämpft, wenn dieses Etwas in der Realität nicht vorhanden ist. So muß auch Busoni dem Hörer als Sonderling erscheinen, je mehr er nicht zu verwirklichenden Träumen nachhängt und das Klavier vergißt, während er auf dem Klavier musiziert. Ein alles verhüllender Pedalgebrauch ist die empfindlichste und bedauerlichste Folge dieser Mißachtung realer Tonwirkungen. Aus der Eigenart des Pianisten erklärt sich auch seine Vorliebe für Bearbeitungen. Außerordentliches findet sich darunter. In Busonis Übertragung der D-moll-Tokkata Bachs sind zum Beispiel die Effekte der Orgel geradezu genial nachgeahmt. Dennoch ist immer wieder darauf hinzuweisen, daß die Pflege der Originalliteratur für jedes Instrument das Gesundeste und Erfreulichste bleibt. Nur in seltenen Ausnahmefällen sollte man zu den jetzt so beliebten „Bearbeitungen" greifen.

Wladimir von Pachmann

Die Unruhe und Übersättigung unseres Musiklebens, der unnatürlich gesteigerte Wettbewerb aller Künstler, die, um überhaupt zur Geltung zu kommen, trachten müssen, sich möglichst zu überbieten, sie zeitigen merkwürdige Erscheinungen. Beim Publikum so gut wie in dem Gebahren und den Programmen der Ausführenden. Man versucht überall das Neue, um jeden Preis, und nicht immer sind die Motive rein künstlerischer Natur. Der Pianist, der seine Hörer durch Mienenspiel animiert, der mit den Händen in der Luft herumfuchtelt und in Ansprachen die Richtigkeit seiner Auffassung darzulegen sucht, die Sängerin, die auf dem Podium umherhüpft und mit ihrem Körper die Andeutungen der Liedtexte agiert, — sie sind so recht charakteristische Produkte unserer Zeit. Und die Zuhörer nehmen nicht den geringsten

Anstoß daran; für sie sind solche Extravaganzen eine Abwechslung, ein Reiz, den sie dem musikalischen Genusse nicht ungern zugefügt sehen. Das ist nur möglich, wo Erschlaffung auf beiden Seiten herrscht. Der Künstler, der seiner Kraft, durch die Sache selbst zu wirken, vertraut, wird nie auf solche Dinge verfallen; der Frischempfängliche, der Nicht-abgestumpfte wird das Kunstfremde solcher Vorgänge, auch da, wo sie sich nicht ohne Anmut abspielen, sofort empfinden.

Ich bin gewiß der letzte, der die Vorzüge des Herrn v. Pachmann verkennt. Als ich ihn einige Stücke mit erfreulicher Natürlichkeit spielen hörte, habe ich nicht nur von seinem oft gerühmten Anschlag gesprochen, der an Weichheit, Schönheit und Gesanglichkeit alles überbietet, sondern auch den eigentümlichen Charme seiner Darstellungsart in solchen Fällen nachdrücklich hervorgehoben. Selbst daß Wladimir v. Pachmann zum gleichmäßig Zarten und daher leicht süßlich Wirkenden neigt, kann als individuelle Eigenschaft respektiert werden; ein jeder mag es in dem ihm möglichen Umfange genießen. Nicht würdig aber erscheint es mir, daß ein Pianist, der einer ernsten und, wie man annehmen muß, ihm am Herzen liegenden Sache dient, die Neugierde, um nicht zu sagen die Lachlust seiner Hörer herausfordert, daß er nicht merkt, wie sehr neben wirklicher Ergriffenheit das menschliche Sensationsbedürfnis an der ihn umschmeichelnden Begeisterung teil hat. Bedenklich geradezu muß es erscheinen, wenn Pachmann, der dem Laien als Chopin-Spieler par excellence gilt, es an der nötigen Pietät seinem Liebling gegenüber fehlen läßt. Willkürliche Veränderungen des Notentextes sind nicht das einzige, was man ihm vorwerfen muß; schwerer wiegt noch eine ihrem Geiste widersprechende Vortragsart, in der Chopins Tongedanken nicht selten durch ihn zu Gehör kommen. Das ist, bei Licht besehen, ein Mißbrauch des Vertrauens, das einem Künstler von solchem Rufe entgegengebracht wird, und die geniale Begabung Pachmanns entbindet ihn so wenig wie andere Interpreten von der Verpflichtung der Treue gegen seine Kunst.

Moritz Rosenthal

Es war Ende der achtziger Jahre, als ein junger Pianist, der bis dahin die Öffentlichkeit noch kaum beschäftigt hatte, mit einem Schlage berühmt wurde. Seine Konzerte hatten jenen sensationellen

Erfolg, den nur ungewöhnliche Virtuosität sich erstreitet, [und bald war der Name Moritz Rosenthal in aller Munde. So scharf auch die Meinungen über ihn auseinandergingen, seine technische Meisterschaft, das Temperament, mit der er sie zur Geltung brachte, wurden von allen anerkannt; die Entwicklung der pianistischen Fertigkeit hatte mit ihm wieder einen Schritt vorwärts getan. Seitdem ist die Technik im Werte gesunken. Wir haben jetzt nicht nur eine ganze Reihe ähnlicher Virtuosen, selbst das Durchschnittsniveau ist erheblich höher geworden. Das Publikum, das einst vor Begeisterung auf die Stühle stieg, wundert sich kaum noch, wenn Unglaubliches möglich gemacht wird. Wir verlangen heute von einem wahrhaft großen Pianisten etwas anderes. Man durfte nun hoffen, daß diese Wandlungen der Zeit an Rosenthal nicht spurlos vorübergegangen sein würden. Er war inzwischen zum Manne gereift, der anderen Zielen zustrebt, als jugendlicher Übermut sie sich gelegentlich wohl stellt; aber sein phänomenales Können ist ihm verhängnisvoll geworden. Rosenthal gehört noch immer zu den Virtuosen, die verblüffen, blenden, meinetwegen imponieren — aber nicht zu den Künstlern, die da „rühren". Ich nehme dies Wort im Sinne des alten Couperin, der gewiß keine sentimentale Wirkung darunter verstanden wissen wollte, sondern das, worauf es bei jeder Kunstübung im letzten Grunde ankommt. Rosenthal kann in den meisten Fällen keine Anteilnahme erwecken, weil er selbst dem Kunstwerk innerlich fremd gegenübersteht, weil er es nur als Mittel benutzt, um sich und sein Können ins rechte Licht zu setzen.

Ein anderer Meister, den ich zugleich als Musiker hochschätze, schrieb mir einmal, ich hätte seiner „Künstlerseele großes Unrecht zugefügt". Welchen Mißverständnissen ist doch der Kritiker ausgesetzt, zumal wenn begreifliche Empfindlichkeit mit im Spiele ist! Man kann ja in niemanden hineinsehen und spricht natürlich immer nur von dem Eindruck, den eine Sache macht. Vielleicht beruft sich auch Rosenthal darauf, daß er sich keiner frivolen Absichten bewußt sei. Dann bliebe mir nur, an die zu appellieren, die ihn zu gleicher Zeit mit mir gehört haben. Ich hege allen schuldigen Respekt vor der Sicherheit und Gewandtheit, mit der er die gewagtesten technischen Probleme auf dem Flügel löst; ich verkenne nicht den Reiz seines Anschlages, der ungemein farben- und nuancenreich ist und, durch eine Kunst des

Pedalgebrauchs, die Rosenthals Geheimnis, unterstützt, oft zauberhafte Wirkungen übt. Bei Chopin, der der Natur des Pianisten überhaupt am nächsten liegt, kann man denn auch einen ungetrübten Genuß haben. Ich gebe ferner zu, daß in eigenen Variationen des Konzertgebers tonsetzerische Begabung und seine Arbeit, in seinen Kombinationen Straußscher Walzermotive kontrapunktisches Geschick und musikalischer Witz sich zeigen, und daß er Beethoven neuerdings mit vorsichtiger Objektivität spielt, wenn auch der Vortrag dem Klangreiz mehr Wichtigkeit, als mit dem gedanklichen Inhalt verträglich ist, einräumt. Wer es aber fertig bringt, z. B. Schubert so auf den äußeren Effekt zuzuspitzen, wer sich nicht scheut, in der „Aufforderung zum Tanz" Änderungen vorzunehmen und Webers poesievolle Schöpfung zu einem halb kokett gespreizten, halb brillanten Bravourstück umzuwandeln, der kann nicht den Anspruch erheben, daß man ihm die dem ausführenden Künstler geziemende Selbstlosigkeit zuerkennt. Und wenn der Pianist, der so klar, weich und klangschön wie nur irgendeiner zu spielen vermag, sich im Affekt hinreißen läßt und das Klavier mit aller Gewalt schlägt, daß überhaupt nichts Definierbares mehr im Saale zu vernehmen ist, so wirken solche Exzesse nur noch abstoßend. Freilich nicht auf alle, wie ich der Wahrheit gemäß hinzusetzen muß. Das Publikum applaudiert nicht selten enthusiastisch, wie ja nun einmal kraftvolle Leistungen stets ein lautes Echo zu wecken pflegen. Um so energischer zu protestieren ist Pflicht der Kritik. Denn je berühmter der Künstler, je glänzender die Vorzüge, die seinen Fehlern zugesellt sind, desto verführerischer wirkt das gegebene Beispiel. Wer weiß, wie viele Kunstjünger und Jüngerinnen und sonstige Musikbeflissene vielleicht den Standpunkt der Dame teilten, die ich nach Schluß des Konzertes auf der Treppe zu ihrem kleinen Söhnchen sagen hörte: „Hast du dir nun auch gemerkt, wie man spielen muß?"

Alexandre Guilmant

Kunst und Politik haben nichts miteinander zu schaffen. Oder richtiger: die Kunst spottet der Politik und läßt sich von ihr keinerlei Grenzen ziehen. Mögen die Politiker hüben und drüben so viel sie wollen von „Unstimmigkeiten" (sit venia verbo) reden — wir

Musiker halten uns an die Einstimmigkeit, und einstimmig jubeln wir französischen Meistern zu, sofern sie uns wirkliche Kunst ins Land tragen. In Paris aber rüstet man Beethoven-Feste und wird auch nach der Tanger-Reise Kaiser Wilhelms dem tiefgehenden Einfluß deutscher Musik nicht wehren können. Und doch wurzelt alles Künstlerische so tief im Nationalen! Man sieht daraus, wie wenig in den meisten Fällen das, was wir Politik nennen, mit dem eigentlichen Leben der Nation zu tun hat.

Ein französischer Meister war es, und einer der tüchtigsten, dem in Berlin der denkbar herzlichste Empfang bereitet wurde. Als Alexandre Guilmant auf der Orgel der Philharmonie, die keineswegs zu den vorzüglichsten ihrer Gattung gehört, das „Cantabile et Final" von César Franck beendet hatte, wurde ihm (bei Orgelvorträgen eine Seltenheit) stürmischer Beifall gespendet, und mehrmals mußte die behäbige, etwas an den älteren Brahms erinnernde Erscheinung dankend auf das Podium zurückkehren. Guilmants Technik ist von wundervoller Klarheit, seine Registrierung farbig und ungekünstelt zugleich. Der viel umherwandernde Mann, der vielleicht größte lebende Orgelvirtuose, der berühmte Komponist und Lehrer des Pariser Konservatoriums ist also auch bei uns gebührend gefeiert worden, und zwar innerhalb eines Programmes, das Deutschland manche empfangene Gabe zurückerstattete. Emanuel Chabrier stand stark unter neudeutschem Einfluß; César Franck war einer der ersten, die, nicht immer ohne nationale Vorzüge zu beeinträchtigen, die französische Musik auf neue Bahnen gedrängt haben, und inwieweit ihm sein Schüler Vincent d'Indy und zum Teil auch Camille Saint-Saëns darin gefolgt sind und den Geist deutscher Musik auf sich haben einwirken lassen, braucht nicht mehr gesagt zu werden. Chabriers Gwendolinen-Ouvertüre freilich ist kein glücklicher Wurf und läßt den vornehmen Komponisten des Briséis-Fragmentes höchstens in einigen Finessen der Instrumentation erkennen; das Orgelwerk Francks dagegen ist namentlich in seinem zweiten Teile hochinteressant. Wie Franck hat auch Saint-Saëns (beide waren Orgelspieler von Profession) sich das Studium Bachs für sein Schaffen nutzbar gemacht und eine in Frankreich vordem nicht übliche Polyphonie entwickelt. Beide Meister haben zugleich von Liszt gelernt, was sich besonders in ihrer Harmonik und Orchestration zeigt. Saint-Saëns ist bei alledem Vollblutfranzose geblieben. Seine dritte Symphonie in

C-moll möchte ich nicht gerade zu seinen besten Werken rechnen; immerhin enthält sie viel des Interessanten. Originell ist ihr Aufbau in zwei Sätzen, in deren erstem das Adagio verwebt ist, deren zweiter das Scherzo mit dem Finale verbindet. Originell ist auch die Verwendung der Orgel und die Hinzuziehung des Klaviers als Orchesterinstrument. Der erste Teil ist der thematisch bedeutendere; der zweite verliert sich in etwas äußere Wirkungen, die jedoch mit Meisterhand vorbereitet sind und die kontrapunktische Gelehrsamkeit des Komponisten zeigen.

Der eigentliche Gewinn des Abends war nebst dem Spiele Guilmant's Vincent d'Indy's symphonische Dichtung „Wallenstein", eine der wertvollsten Schöpfungen der neufranzösischen Literatur. Lange Jahre mochten vergangen sein, seitdem sie zum ersten und bisher einzigen Male hier gehört worden. Viel krauses Zeug, tastende Versuche wurden uns vorgeführt; an dieser gehaltvollen Partitur ist man vorübergegangen. Sie ist Programmusik nach Schillers Tragödie. Der erste Satz soll das „Lager" schildern, der zweite die Idealgestalten Maxens und Theklas, der dritte den Tod Wallensteins. Alles in allgemeinen Umrissen, auf gesunder musikalischer Grundlage. Die symphonische Form ist natürlich ganz frei behandelt, mehr der Zwanglosigkeit der „Fantasie" genähert. Sehr gefällig wirkt der erste Teil mit seinen humoristischen Episoden; der zweite bringt vornehme Lyrik und wirksame Gegensätze, der dritte, wohl bedeutendste, gibt die tragische Stimmung und zeigt d'Indy auf der Höhe seiner Orchesterkunst.

Eugène Ysaye

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, wie nichtig alle Bestrebungen sind, die uns nur Wohlwollen, Anerkennung oder gar Duldsamkeit abnötigen. „In der Kunst ist das Beste gerade gut genug," hat einmal Goethe gesagt. Grausam, aber wahr! Wer uns mit seiner Kunst in Anspruch nehmen will, muß uns in einen Rausch versetzen; er muß Macht über uns haben — uns mit sich nehmen in das Wunderland seiner Phantasie. Vermag er das nicht, so ist er „fehl am Ort". Eugène Ysaye ist ein Künstler in diesem Sinne. Wenn er zum Bogen greift, werden wir wie die Kinder von Hameln

und folgen ihm, wenn es sein muß, bis ins Innere der Berge. Ysaye ist mit seiner Geige verwachsen; sein Spiel ist die natürliche Emanation seines Wesens. Vor lauter Können denkt man nicht mehr an Technik, vor lauter Schönheit nicht mehr an die Entstehung des Tones. Das Zigeunerhafte, das gelegentlich durchbricht, steht ihm gut; viel besser als die Selbstbespiegelung, mit der er sich zuweilen in sonderlichen Nuancen und Äußerlichkeiten gefällt. Man sieht: die Kritik wahrt sich auch dem Wundermanne gegenüber ihr Recht. Sie darf beklagen, daß nicht alle Vollkommenheiten beieinander sind, und dieses und jenes anders wünschen. Die Hauptsache bleibt, daß überhaupt etwas geschieht, daß einer da ist, den wir, so wie er ist, als Persönlichkeit gelten lassen müssen. Wenn Ysaye beispielsweise ein Vieuxtemps-Konzert spielt, so wird ein Gipfel erreicht.

* * *

Wenn man Gelegenheit hat, allabendlich die Leistungen in- und ausländischer Virtuosen an sich vorüberziehen zu lassen, so muß man staunen über die Summe technischer Fertigkeiten, die immer weitere Kreise aufzuweisen haben. Jährlich wächst die Zahl derer, die über ein recht stattliches Maß von Können verfügen; meist wird auf instrumentalem Gebiete durchaus Tüchtiges, hier und da Interessantes, zuweilen Hervorragendes geboten. Die Tatsache aber ist unbestreitbar, daß die wirklich großen Virtuosen immer seltener werden. Daher kennt auch der moderne Konzertsaal kaum noch jenes Entzücken, jene gehobene Stimmung der Zuhörer, die sich in spontanen Äußerungen Luft zu machen pflegen. Man geht mit gutem Willen hin und kehrt gewöhnlich kühl, wenn nicht gelangweilt heim. Den Leistungen der meisten modernen Spieler klebt etwas vom Schweiße der Arbeit an. Die hinreißende Wirkung des echten Virtuosentums kann aber nur da erreicht werden, wo das Materielle völlig überwunden scheint; der Kraft und dem siegreichen Können muß sich unbedingt die Anmut gesellen. Der wahrhaft bedeutende Virtuose bedarf ferner der Persönlichkeit. Ein eigener Reiz, ein undefinierbares Etwas muß uns gerade zu ihm hinziehen und uns an ihn glauben machen. Wo sind die Zeiten hin, die solche Künstler in beneidenswerter Menge erstehen sahen, die Wirkungen kannten, von denen wir fast nur aus Erzählungen wissen, und die doch eigentlich allein den öffentlichen Musikvortrag rechtfertigen?

Lilli Lehmann

Als der Geburtstag Beethoovens mit einer Aufführung des „Fidelio" gefeiert worden war, lautete das allgemeine Urteil über eine jugendliche, begabte und ernste Künstlerin dahin, daß sie der Aufgabe des Abends nicht gewachsen sei. Fast zu gleicher Zeit kam aus Wien die Kunde, daß eine Altmeisterin des Gesanges, daß Lilli Lehmann als Isolde Triumphe gefeiert habe, die sich beim „Fidelio", einer ihrer herrlichsten Darbietungen, wahrscheinlich wiederholen würden. Dieser Fall steht nicht vereinzelt da. Fast überall, wo es auf der Bühne die Interpretation unserer Klassiker, das heißt wirklicher Gesangsrollen, gilt, versagt die jüngere Generation mehr oder weniger; nur wenige Repräsentanten einer früheren Epoche bieten noch vollwertige, nicht nur dramatisch, sondern auch gesanglich ausgereifte Leistungen. Wie kommt dies? Ist es Zufall oder haben wir wirklich, trotz aller Gesanglehrer und Konservatorien, trotz aller Opernvorstellungen und Liederabende, das kunstgemäße Singen, in dem es vergangene Zeiten zur Meisterschaft brachten, verlernt?

Dieser Frage findet Lilli Lehmann in einem dydaktischen Werke, das sich „Meine Gesangskunst" betitelt, die passende Antwort. Es ist leider kein Zufall; und den Grund, weshalb unser Bühnengesang so daniederliegt, sieht die erfahrene Künstlerin mit Recht in der zu flüchtigen oder gänzlich mangelnden Vorbildung. Sie verlangt etwa sechs Jahre — die Vorstudien nicht mit eingerechnet — für die Ausbildung der Stimme und ein sorgfältiges, längeres gesangstechnisches Studium für jede einzelne Rolle. Nur so haben es auch in der Tat die wenigen Großen zu dauernden Erfolgen gebracht. Man vergleiche nun damit den üblichen Hergang in unserem Theaterleben, die Laufbahn der meisten Sänger und Sängerinnen, die heutzutage an der Oper wirken! Die kaum entdeckte Stimme wird sofort praktisch ausgenutzt; für die gesangliche Ausarbeitung einer Partie neben der musikalisch-dramatischen bleibt auch den Bevorzugten unter unseren Repertoiresängern kaum jemals die Zeit. Man wird sich nicht über das Fiasko, das bei allen entscheidenden Gelegenheiten eintritt, wundern dürfen, nicht über den Rückgang des ganzen Ensembles; man muß vielmehr staunen, daß überhaupt noch immer so viel schöne Stimmen diesen Verhältnissen standhalten.

Die Schrift Lilli Lehmanns erscheint wie ein Mahnruf zu rechter Zeit. Die Meisterin darf ihre warnende Stimme erheben, denn sie hat durch Taten den Beweis geliefert, was durch sicheres Können erreicht und erhalten werden kann, während die unkundigen Besitzer von Stimmen täglich erfahren, wie wenig ihre Schätze ihnen nutzen, wie leicht sie ihnen verlustig gehen. Mehr noch als in den technischen Belehrungen liegt der Wert des kleinen Werkes in seinem ethischen Gehalt, in seiner erzieherischen Wirkungsfähigkeit. Es erscheint wie die letzte notwendige Äußerung einer Persönlichkeit, die in seltener Geschlossenheit vor uns steht. Das Leben dieser einzigen Frau kündet überall den gleichen Ernst und eine Willenskraft, die imponiert. So hat sie sich die Bühne erobert, immer aus eigener Kraft sich fortbildend, erst als Vertreterin des Ziergesanges und als Soubrette, dann als hochdramatische Sängerin; so hat sie sich als Liedersängerin eine eigenartige Stellung im Konzertleben errungen. Und nun, am Ende ihrer Laufbahn, fühlt sie das Bedürfnis, das Erkannte auch lehrend zu verbreiten, der Jugend zuzurufen: so müßt ihr es machen, so habe ich es gemacht — so verlangt es die echte, die heilige Kunst!

Wie alles an Lilli Lehmann, ist auch die Form und Ausdrucksweise ihres Buches originell und trägt den Stempel ihrer Persönlichkeit. Den Mitstrebenden und Werdenden breitet sie die Schätze ihrer reichen Erfahrung aus, und es ist erfreulich, zu sehen, mit welcher Gründlichkeit sie in alle Probleme sich vertieft, über alles, was ihre Kunst betrifft, sich klar zu werden getrachtet hat. Über ihre Lehren vom Wesen und Entstehen des Gesangstones werden andere Pädagogen ihre Ansicht zu äußern haben, über die Richtigkeit ihrer physiologischen Anschauungen mögen Männer vom Fach urteilen. Bemerkenswert ist, daß Lilli Lehmann die Physiologie überhaupt heranzieht. Unsere Zeit strebt danach, die Gesangslehre auf wissenschaftlichem Grunde aufzubauen; Unanfechtbares ist freilich noch nicht festgestellt worden, und die praktischen Resultate der Stimmbildung sind, mit denen einer naiver verfahrenden Zeit verglichen, nicht gerade ermutigend. Es wird also vorläufig erlaubt sein, über diese Dinge verschiedener Meinung zu sein. Ich glaube, daß es beim Gesange immer mehr auf den Schüler als auf den Lehrer ankommt, mehr darauf, *wie* als *bei wem* man studiert. Der wichtigste Faktor ist das Ohr, und das kontrolliert unbewußt. Ich kann daher auch Frau Lehmann nicht beipflichten, wenn sie das

bewußte Richtigsingen für unerläßlich hält. Ob sie ferner recht hat, den ungemischten Kopfton, so wie sie es tut, zu verwerfen, ob die Zuhilfenahme der Vokale zum Zwecke besseren Klingens und einer besseren Tonverbindung nicht die klare Artikulation der deutschen Sprache beeinträchtigt, muß mindestens dahingestellt bleiben. Doch solche Bedenken nehmen dem eigentümlichen Buche nicht seinen Wert.

Obwohl die Meisterin ihre Thesen mit aller Energie verficht, so spiegelt doch auch ihre Gesangslehre die andere, ich möchte sagen echt weibliche Seite ihres Wesens. Lilli Lehmann ist eine auf Schönheit gestellte Natur. So bestimmte auch der Schönheitsbegriff des Tones den leitenden Gedankengang ihres Werkes; mit allen Mitteln sucht sie ihn herauszubilden, man fühlt, wie sie formt, abwägt und mildert, um ihn recht hervorleuchten zu lassen. Alles Rohe und Gewaltsame ist ihr verhaßt; dem Lernenden soll die menschliche Stimme ein schmiegsames, seinen Wohllaut frei ausströmendes Instrument werden. Ist diese Vorstellung einmal erweckt, so kann sich Kraft und Charakteristik in den Grenzen, die die Kunst heischt, von selbst auf dieser Grundlage entwickeln. Dem Texte ist eine stattliche Anzahl von Abbildungen beigegeben. Sie sollen nicht nur den singenden Menschen in Funktion zeigen, sondern auch eine Anschauung von seinen physiologischen Empfindungen geben. Lilli Lehmann spricht beständig von diesen „Empfindungen" des Singenden und räumt ihnen den wichtigsten Platz in ihrer Lehre ein. Damit knüpft sie sehr glücklich an das Verfahren der alten italienischen Gesangsmeister an, die dadurch und durch ihr eigenes Beispiel bei talentvollen, nachahmungsbefähigten Schülern wohl mehr erreicht haben, als die wissenschaftlich beste Darstellung des Gesangsapparates und seiner Funktionen je erreichen wird.

Im einzelnen enthält das Buch eine Fülle feiner und treffender Bemerkungen. Wie gern liest man die Aufforderung, endlich einmal an das Wagner-Problem zu gehen, die Versicherung, daß auch dieser Komponist „gesungen" werden könne! Wie wahr ist es, daß die sogenannten „Individualitäten" meist nur technischen Mängeln und Fehlern ihre Entstehung verdanken. Auch was die Verfasserin aus ihren Erinnerungen Persönliches und Anekdotisches mitteilt, wird man mit Interesse lesen. Die Sängerwelt aber und die gesangstudierende Jugend wird ihr für die veröffentlichten Winke und Ratschläge Dank wissen, gleichviel, ob sie sich ganz oder teilweise der Führung des Buches

anvertraut. Sie kann so manches daraus lernen, vor allem: wie man es mit sich selber und mit seiner Kunst ernst nimmt.

Ludwig Wüllner

Seitdem das Lied konzertfähig geworden ist, hat es innerhalb der Tonkunst eine neue, wesentlich höhere Bedeutung gewonnen. Nicht mehr gefesselt an das Familienzimmer oder auf die Landstraße verbannt, ist es zu einer Macht herangewachsen: es sind die weitesten Kreise, die ihm zugänglich sind, und zugleich die zartesten Seelen, denen es das Letzte in der Kunst zu sagen weiß. Noch zu Beginn des Jahrhunderts war das Lied ein Fremdling in unseren Konzertsälen; nach dem Vorgange Beethovens und Schuberts haben ihm die hervorragendsten Tondichter einen großen, mitunter — man denke nur an Robert Franz und Hugo Wolf — den wesentlichsten Teil ihrer Schöpferkraft gewidmet, ihrerseits angeregt durch das Emporblühen der modernen Lyrik. Da war es denn nur natürlich, daß sich auch auf reproduktivem Gebiete ein Teil der Gesangeskunst abzweigte, der sich ausschließlich die Pflege dieses Genres angelegen sein ließ. Der Reichtum und die Vielseitigkeit der lyrischen Monodie vermochte fortab allein einen Konzertabend zu füllen, und der Liedersänger als solcher, eine bis dahin ungekannte Erscheinung, hatte künstlerische Berechtigung erlangt. Namen wie Johann Michael Vogl, der Freund und erste Interpret Schuberts, Gustav Walter, Julius Stockhausen bezeichnen einzelne Etappen auf dem Wege dieser Entwicklung. Seitdem der letztere dem Liedervortrag ein dramatisch-realistisches Element zugeführt hatte, schien ein Stillstand eingetreten zu sein. Aber die Kunst, wenn sie sich auch nicht immer in geraden Linien fortbewegt, bleibt nicht stehen.

Die neuesten Bewegungen auf dem Gebiete des gesprochenen und gesungenen Dramas, der Malerei und der lyrischen Dichtkunst zittern auch im Liedgesange nach. Hier und da machen sie sich in einzelnen Zügen bemerkbar, verdichten sich auch wohl zu einer „Methode" und treten so in einer Persönlichkeit verkörpert auf. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist die vielbesprochene Erscheinung Dr. Ludwig Wüllners keine zufällige, und es will mich nicht richtig dünken, sie lediglich mit den Ohren des Musikkritikers zu betrachten. Das Bestreben, die

Wirkung noch intensiver zu gestalten, zwischen dem Hörer und dem Inhalt des Gedichtes einen neugearteten Konnex herzustellen, äußert sich bei ihm rücksichtslos auf Kosten des Musikalischen, das hinter das Poetische zurücktritt. Bedenklich erscheint es allerdings bei Wüllner, daß seine Begabung einem Mangel entspringt, daß diese Richtung bei ihm keine freiwillige, sondern die ihm einzig mögliche ist. Nichts hindert indessen, auch den stimmkräfigsten Sänger sich unter dem Zwang der gleichen Intentionen zu denken. Unbestreitbar ist jedenfalls, daß Wüllner Eindruck macht; er interessiert und regt an, sei es auch nur, daß er zum Widerspruch reizt. Ich selbst, der ich mich nach wie vor durch die klanglichen Fatalitäten, zu denen sich der Künstler gezwungen sieht, und durch einen gewissen hysterischen Zug seiner Leistungen abgestoßen fühle, muß gestehen, daß ich einen lebhafteren Eindruck mit nach Hause nehme, als von vielen Durchschnittssängern. Was ich dem Musiker in Wüllner übelnehme, ist die willkürliche Behandlung des Tempos, das er zerpflückt und stellenweise so verschleppt, daß oft der Charakter von Melodien und Begleitungen verloren geht. Das Figurenwerk des Klaviersatzes ist doch wenigstens vom Sänger zu respektieren und darf nicht fortwährend zerrissen werden.

Johannes Messchaert

Noch einmal, ganz am Schluß der Saison, gab es einen wahrhaft genußreichen Abend; einen jener Eindrücke, die einen für vieles entschädigen und unauslöschlich im Gedächtnis haften bleiben. Johannes Messchaert sang Schumanns „Dichterliebe“ und Lieder von Schubert und Gustav Mahler. Das war unbeschreiblich schön. Ich werde mich nicht unterstehen zu loben. Den lieben Gott kann man nicht „leben lassen“. Für den, der Messchaert kennt, genügt es, zu wissen, daß das herrliche Organ ihm so willig und ergiebig wie nur je gehorchte. Ganz abgesehen von seiner inneren Künstlerschaft, wie einsam steht Messchaert allein schon durch seine Technik da in unserer an großen Sängern ganz verarmten Zeit! Diese Meisterschaft läßt es uns selbst vergessen, wenn er in einem einzigen Punkte tut, was wir anderen verübeln würden, wenn der oft leidende Künstler den Atem häufig und hörbar

zu schöpfen genötigt ist. Und immer, wo man die Technik bewundert, dient sie doch nur dem Ausdruck. Wer hat nach Stockhausen allein die Sprache gleich ihm so poesievoll, so unabsichtlich deutlich zu behandeln, Ton und Wort so völlig in eins zu verschmelzen vermocht? Wer gibt uns so wie er durchgeistigten Vortrag und zugleich den blühenden, gesunden, kraftvollen Leib des sinnlich-schönen Tones? Daß Messchaert vornehmlich als Oratoriensänger bedeutend sei, ist eine unzulängliche Behauptung. Unbegrenzt ist das Gebiet der Stimmungen, die dieser Sänger auch im Liede beherrscht; so sicher wie die Innigkeit und Tiefe Schumanns trifft er den eigentümlichen Humor Mahlers, einen Humor, der in dem köstlichen „Lob des hohen Verstands" zu derber Possierlichkeit wird.

Für mich hatte der Abend noch eine generelle Bedeutung. Messchaert singt sein Programm nicht wie die Modernen auswendig herunter; er steht da mit dem Notenblatt in der Hand, nach alter Art. Das ist eine Äußerlichkeit, gewiß, aber sie entspricht seinem inneren Wesen, dem die ganze Theaterei unserer heutigen Sänger fremd ist. Er darf es sich gestatten, einfach zu sein, und weil er einfach ist, ist er groß und hat Macht über uns und ein Recht, Lieder öffentlich zu singen. Der Letzte vielleicht, von dem man das behaupten kann.

Dirigenten

Felix Weingartner

Inwiefern wir durch das Hinscheiden Joachims verwaist sind, habe ich anzudeuten versucht. Einer von den ganz Echten, wie sie selten und seltener geworden sind, ist von uns gegangen, ein Musiker von altem Schrot und Korn, der — das war das Recht seiner Größe — von mancherlei Vorurteilen befangen, aber nicht von der materialistischen Gesinnung und dem Ichkultus der Neuzeit angekränkelt war. Ein Vertreter der Sache um ihrer selbst willen — Wagner müßte nach seiner eigenen Definition bekennen: ein Deutscher — wie er idealer, voll heiligeren Eifers nicht gedacht werden kann. Über künstlerische Bedeutung läßt sich streiten, da kann man den Lebenden allenfalls unrecht tun; die Hingabe aber, mit der ein Künstler seines Amtes waltet, kann im Werte nicht steigen und fallen. In ihr hat Joachim ein Vorbild geboten, auf das um so nachdrücklicher hingewiesen werden muß, je leuchtender es sich vom Hintergrunde der Zeit abhob. Sein Ton ist verklungen, sein Spiel kann nicht nachgeahmt werden; aber sein Andenken wird unendlich fruchtbar wirken, wenn es als Ansporn zur Sachlichkeit in jugendlichen Künstlergemütern fortlebt. Ein Großer im Gebiete des Schaffens, Edvard Grieg, ist 1907 dem Meister der Geige unerwartet gefolgt. Auch Grieg wurzelte in einer Epoche, mit der uns kaum mehr als Erinnerungen verknüpfen, und die so beneidenswert reich an scharf umrissenen Charakterköpfen war. Eine andere Generation beherrscht nun völlig das Feld; aber einsam ist es in den höchsten Regionen geworden.

Uns Berliner hat in jener Zeit noch ein anderer Verlust betroffen. Ihn hat nicht der Tod, sondern das aufwärtsführende Leben zugefügt. Felix Weingartner hat das Ziel erreicht, das jedem in österreichischen Landen geborenen Musiker als das höchste vorschwebt: er ist Direktor der

Wiener Oper geworden. Kein Wunder, daß da die Symphonieabende der Königlichen Kapelle für ihn nicht in die Wage fielen. Ich will natürlich Weingartner nicht mit Joachim vergleichen — das Vergleichen ist überhaupt eine üble Beschäftigung —; aber das kann keine Frage sein, daß wir ihn vermissen werden und alle Ursache haben, die Wiener zu beneiden. Das letzte Band ist zerschnitten, und da der Direktionsposten einer Oper einen ganzen Mann verlangt, werden wir uns wohl mit dem Gedanken endgiltiger Trennung vertraut machen müssen.

Weingartner hat das Mißgeschick, daß sich die Öffentlichkeit unausgesetzt mit seinen Angelegenheiten, und nicht immer in für ihn schmeichelhafter Weise, beschäftigt. Vielleicht wird von seiner Eitelkeit diese Beleuchtung nicht einmal ungern gesehen. Im Grunde aber ist das alles ebenso uninteressant wie undelikat. Ich gedenke hier nur im Namen derer zu sprechen, die seiner Wirksamkeit mit rein sachlicher Teilnahme gefolgt sind.

Der Zufall ließ mich Weingartners Beziehungen zu Berlin von ihrem Anbeginn an beobachten. Es war an einem heißen Maitage des Jahres 1891, daß er, von Mannheim kommend, als Operndirigent bei uns auftauchte. Wohl nie hat sich ein weniger aufmerksames Publikum im Opernhaus versammelt. Am Spätnachmittage war ein schweres Gewitter niedergegangen und hatte die Straßen mit einer Flut überströmt, daß selbst die Wagen am Portal der Oper nicht vorfahren konnten. Erst lange nach festgesetzter Zeit nahm die Vorstellung ihren Anfang, und noch während des ersten Aktes von „Lohengrin" rollte der Donner vernehmlich in die Musik. Und doch — als der Vorhang zum ersten Male gefallen, war das Schicksal des eleganten jungen Mannes, der an die Rampe hervorgejubelt wurde, entschieden. Diese Lohengrin-Vorstellung wirkte wie eine Offenbarung; man hatte bisher, in Berlin wenigstens, Opernmusik noch nicht mit solcher Feinheit und Delikatesse behandeln gehört. Der längst ersehnte akademische Musiker (im guten Sinne) war vom Konzertsaal an das Pult des Opernleiters getreten.

Berlin hatte seinen Weingartner-Kultus. Und Feinheit und Frische, die alles neu zu beleben schien, gaben auch den folgenden Aufführungen unter Weingartner das Gepräge. Man freute sich seiner Gestaltungskraft, ob er den „Barbier" oder „Robert den Teufel", „Carmen" oder den „Ring", die „Meistersinger" oder „Hänsel und Gretel" und „Die verkaufte Braut" dirigierte. Alles gewann unter

seinem Einfluß ein eigenes, jugendliches und ausdrucksvolles Gesicht. Trotzdem vermochte Weingartner so wenig wie andere vor und neben ihm — das liegt in den Verhältnissen unserer Hofbühne begründet — jenes Maß von Autorität zu erlangen, das ihn vor der bei allen feinfühligen Musikern unausbleiblichen Theatermüdigkeit bewahrt hätte.

Der Opernkapellmeister ging nach häufigen und langen Konflikten; der Dirigent der Symphoniekonzerte blieb uns erhalten. Als solcher hatte sich Weingartner inzwischen die stärkste Position geschaffen. Es braucht hier nicht daran erinnert zu werden, wie er das halb erloschene Interesse an diesen Abenden lebhafter denn je angefacht, und wie er damit auch dem materiellen Zwecke des Unternehmens gedient hat. Zu günstigem Zeitpunkt war er an die Spitze der Königlichen Kapelle getreten, als es galt, einen Hörerkreis von ausgesprochen konservativen Gesinnungen für die Kunst des modernen Dirigenten zu gewinnen. Die Aufgabe war dankbar, aber nicht jeder hätte sie so gelöst. Den Konzertdirigenten konnten wir übrigens so recht werden und wachsen sehen, denn nicht alles in ihm war gleich von vornherein vorhanden. Die Zeit unmittelbar nach Bülow hatte für die jungen Dirigenten etwas Aufreizendes. Auch Weingartner widerstand nicht immer der Versuchung, sich als Individualist, als Vertreter „eigener" Anschauungen aufzuspielen. Aber wie bald und wie gründlich hat er sich abgeklärt! So wie aus dem allzu leidenschaftlichen Cheiromanten der Vertreter vornehmer Reserviertheit geworden ist, der weiß, was er seinen Musikern überlassen, was er ihnen suggerieren muß, so ist die Lust an geistreichem Experimentieren allmählich einem immer größeren Objektivismus gewichen. Anfangs war der Kreis unanfechtbarer Darbietungen kein unbeschränkter. In seinen damaligen Lieblingen Liszt und Berlioz, andererseits in der Naivetät und Anmut, mit der er Schubert und Mozart wirken ließ, oder in der feurigen Eleganz einer „Euryanthen"-Ouvertüre gab Weingartner sein Bestes. Bach, der spätere Beethoven, die Romantik eines Schumann oder Brahms „lagen" ihm weniger, so vollendet auch technisch alles herauskam. In mehr als zehnjähriger Arbeit ist es indessen Weingartner gelungen, sich so zu vertiefen, daß seine Fähigkeit, soweit man das von einem stark persönlich empfindenden Interpreten behaupten kann, eine nahezu universale geworden ist.

Der von Wagners Prinzipien und Bülows Natur beeinflußte Nachwuchs hat in Deutschland das Dirigieren zu einem eigenen, fast

neuen Zweige der ausgeübten Tonkunst entwickelt. Neben Weingartner standen Männer, deren Namen sich von selbst darbieten; nicht auf ihre Kosten brauchen wir ihn zu loben. Jeder hat seine Vorzüge und Fehler. Weingartner sah man als einen der Ersten und mit am entschlossensten die Initiative ergreifen; bei ihm ist die durchdachteste Interpretation scheinbar wieder zu absichtslosem Musizieren geworden. Es wäre Aufgabe einer besonderen Studie, das im einzelnen zu zeigen. Dabei ist das Äußerliche keineswegs als unwesentlich auszuschalten. Es ist nicht gleichgültig, ob auch das Auge sich ästhetisch berührt fühlt, und der Erfolg der Person ist beim Dirigenten durchaus berechtigt, ja notwendig. Besonders hoch rechne ich es Weingartner an, daß er sich seiner Rolle als die eines Vermittlers bewußt geblieben ist. Er hat seine Macht über das Publikum nicht benutzt, um für eine Richtung Propaganda zu machen oder einseitigen Tendenzen zum Durchbruch zu verhelfen. Er hat das Schöne genommen, wo es zu finden war, und hat alles mit gleicher Liebe und Ehrlichkeit wiederzugeben versucht. Das war wohl die richtigste Auffassung seines Amtes an so hervorragender und deshalb doppelt verantwortungsvoller Stelle.

Ohne persönliche Beziehungen, habe ich auf die Gefahr hin zu irren aus selbständig gewonnenen Anschauungen Weingartners Bild, in dem man nur zu oft das Unwesentliche unterstrichen hat, zu zeichnen versucht. Ich kann mir dabei nicht versagen, auf eines noch besonders hinzuweisen, was meines Wissens nie genügend hervorgehoben ist: auf das Demokratisch-Unabhängige in seiner Natur. Weingartner ist niemals protegiert worden, von keiner Frau, von keinem Fürsten und von keinem Intendanten. Er ist kein Schützling Bayreuths, kein Günstling eines Hofes oder einer Clique. Ich weiß nicht, ob er Orden hat; aber ich habe ihn nie einen tragen sehen. Mit Fug und Recht konnte er in einer seiner Schriften von sich sagen: „Was ich bin, verdanke ich mir selber.“ Ich meine, auch das ist etwas wert.

Siegfried Ochs

Zum 25jährigen Jubiläum des Philharmonischen Chores am 10. Dezember 1907.

Das oft so bedeutungslose Einerlei unseres öffentlichen Musizierens wurde durch eine Aufführung in der Philharmonie unterbrochen, mit

der der Philharmonische Chor den Tag seines 25jährigen Bestehens beging. Die Tatsache dieses Jubiläums gab Anlaß zum Nachdenken, das lebendige Zeugnis des in solchem Zeitraum Erreichten zu Gefühlen der Freude und Dankbarkeit. Sagen wir es gerade heraus: der Gedenktag des Chores war der Ehrentag seines Dirigenten. Zu treuem Zusammenhalten an der gemeinsamen Arbeit haben freilich viele mitgeholfen; doch ist das noch kein Verdienst, zumal wenn es sich mit so schönen Erfolgen belohnt sieht. Wohl aber darf der Mann, der die Initiative ergriffen, der sein Können und seine Energie, seine ganze Persönlichkeit für das Unternehmen eingesetzt hat, auf sein Werk mit Genugtuung blicken. Und mehr als das. Heut, wo wir die Wirksamkeit dieses Dirigenten übersehen, muß man ihr sogar Bedeutung für unser gesamtes Musikleben zusprechen.

Seit Deutschland mit den Wiener Klassikern für lange Zeit an die Spitze der musikalischen Bewegung trat, hat sich ein besonderer Typus des deutschen Musikers herausgebildet. Dem Deutschen liegt der Hang zum Musizieren nicht so im Blute, wie etwa dem Italiener, bei dem auch der Tonsinn schon in der Sprache entwickelter ist. Aber in keinem anderen Lande wohl findet man den gleichen Idealismus, die gleiche rückhaltlose Hingabe an die Sache wie bei uns. Auf diesen Zug, der sicherlich mit dem starken Anklingen der Gemütssaite im Zusammenhange steht, möchte ich hinweisen, weil er in der Praxis so charakteristische Zustände geschaffen hat. Ihm entspricht die oft gerühmte Universalität des deutschen Musikers, sein großes Anpassungsvermögen; Vorzüge, die er nur zu oft mit einer Schädigung seiner Leistungen zu bezahlen hat. Man muß selber im Musikleben gestanden haben, um ganz zu ermessen, mit welcher rührenden Selbstlosigkeit unsere Musikanten, Männlein wie Weiblein, Sänger wie Spieler, sich für eine Aufführung zu opfern vermögen. Die Kehrseite ist nur, daß dies nicht möglich ist ohne Nachteile für die Sache selbst. Das Einspringen in letzter Stunde, das Übernehmen unvorteilhafter Aufgaben, die Bereitwilligkeit, alle möglichen Stile und die Schätze aller Literaturen zu vermitteln, das Nichtverzweifeln auch gegenüber den höchsten Anforderungen: es stammt alles aus derselben Quelle. Aber auch das gleichsam Improvisierte der Ausführung, die Verwilderung der Technik auf manchen Gebieten und andere offenkundige Schattenseiten des deutschen Musikertums sind auf an sich so liebenswerte Eigenschaften und Charakterdispositionen zurück-

zuführen. Andere Nationen hüten sich, im einzelnen wie im allgemeinen den Kreis dessen, was sie bemeistern wollen, allzuweit zu ziehen, und — ich spreche von wirklichen Künstlern — etwas anderes als ein sicheres Können zur Grundlage ihrer Darbietungen zu machen. Bei uns hat die Begeisterung und die Freude an der Kunst einigermaßen das Gefühl der Achtung vor den technischen Vorbedingungen ertötet, oder richtiger nicht recht zur Entwicklung kommen lassen.

Diese Bemerkungen sind natürlich cum grano salis zu verstehen. Wer aber solchen Beobachtungen zugänglich ist, wird wissen, was ich meine. Wir leben nun in einer Zeit, in der das Technische in der Kunst eine besondere Bedeutung, der Begriff des „Virtuosen" eine neue Schätzung erlangt hat. Richard Sternfeld hat in der Festschrift, die er dem Philharmonischen Chore zu seinem Jubiläum gewidmet, es ausgesprochen, daß wir mit manchem, was früher entzückte, uns nicht mehr begnügen würden. Es mag hier unerörtert bleiben, was damals für alle Mängel entschädigen konnte, und was wir heute vielleicht vergebens suchen; allein die Erkenntnis hat sich Bahn gebrochen, welch unermeßlicher Wert, für eine Körperschaft noch mehr als für den einzelnen, in der gewissenhaften künstlerischen Vorarbeit liegt. Männer wie Wagner und Hans v. Bülow haben nicht vergebens das musikalische Gewissen aufgerüttelt. Die Zeit ist vorbei, wo man sich „mit gegenseitigen Komplimenten" über Schwierigkeiten hinweghelfen konnte, und höchstens die Misere des Theaters läßt zuweilen noch so frivole Auffassungen laut werden. Vor fünfundzwanzig Jahren aber galt auch im Konzertleben häufig genug die leidige Devise: „Es geht auch so." Siegfried Ochs war einer der ersten und mutigsten, die gegen den Strom schwammen, und lauthin rief er sein: Nein, es geht nicht „auch so"! Zu günstiger Stunde und am richtigen Platze erschien er. Die Besserung künstlerischer Verhältnisse bedarf praktischer Lehren, bedarf der Tat, des Beispiels. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt sein Wirken und Schaffen kunstgeschichtliche Bedeutung. Einen Chor gründen, ihn großziehen, interessante Programme machen, das hätte manch anderer unter gleich günstigen Bedingungen auch gekonnt. Daß er seine Schöpfung einer Idee dienstbar gemacht, daß er neue Prinzipien einzuführen mitgeholfen und in jahrelanger, unermüdlicher Arbeit das öffentliche Musizieren an einem seiner gefährlichsten Punkte bekämpft hat: das ist es, was wir Siegfried Ochs zu

danken haben, und wofür ihm an seinem Ehrentage gerechte Anerkennung gebührt.

Demgegenüber brauchen seine Verdienste um die Pflege des Chorgesanges weniger betont zu werden. Sie sind notorisch, und nicht ohne Grund ist Berlin auf seinen Philharmonischen Chor ganz besonders stolz. Auch hier hat das „Virtuose" gesiegt. Fremde Musiker, die zu einer der Aufführungen kommen, pflegen zu staunen über die Kunst der Phrasierung, der einmütigen Aussprache, des Ausdrucks, der gewaltigsten Steigerungen und des zartesten pianissimo, die hier in bisher ungeahnter Weise möglich geworden. Der Chor ist ein Instrument in der Hand des Dirigenten, des Meisters einer eisernen, aber notwendigen Disziplin. So sehr ist sein Ruf gefestigt, daß die Kritik in jedem einzelnen Falle, ohne Furcht, der guten Sache zu schaden, ihre abweichenden Meinungen getrost zum Ausdruck bringen kann. Eine Gefahr sehe ich zuweilen in dem mächtigen Anwachsen dieser Sängerschar. Wir steuern ja auf allen Gebieten amerikanischen Verhältnissen zu, und der Wert des Mittelmaßes und der Intimität kann da nicht nachdrücklich genug in die Erinnerung gerufen werden. Indessen, der Philharmonische Chor betätigt sich vorzugsweise in Aufgaben höheren Stils, und solange eine künstlerische Persönlichkeit mit so ausgesprochener, spezifischer Begabung wie Ochs an der Spitze steht, ist die Gefahr nicht allzugroß. — So wünsche ich denn dem Chor und seinem Leiter ungehindertes Fortschreiten auf dem eingeschlagenen Wege und eine reiche Ernte seiner Wirksamkeit, mit der er weit über unsere Stadt hinaus in die Gestaltung der deutschen Musikverhältnisse eingegriffen hat.

Hans Richter

Das Konzert für den Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters beschließt alljährlich die Reihe der großen Abonnementskonzerte, und jedesmal gibt es Veranlassung, uns dessen, was wir an dieser Künstlergemeinschaft besitzen, wieder recht bewußt zu werden. Man wird so leicht verwöhnt und dann undankbar. Es ist gut, immer wieder darauf hinzuweisen, welch aufreibende Arbeitslast unsere Philharmoniker im Laufe eines Winters zu bewältigen haben, und mit welcher Schlagfertigkeit, mit welcher Hingebung und Freudigkeit sie stets da, wo es

gilt, am Werke sind. Das Publikum läßt es sich denn auch bei solchen Gelegenheiten nicht nehmen, seiner Sympathie den unzweideutigsten Ausdruck zu geben.

Die ursprüngliche Tendenz dieser Abende trat gleichwohl in den Hintergrund, als einmal Hans Richter die Liebenswürdigkeit hatte, an die Stelle seines verhinderten Kollegen Nikisch zu treten. Denn die Macht seiner Persönlichkeit gestaltete das Konzert zu einem Ereignis, wie es die Philharmonie nur in seltenen Fällen erlebt hat. Schon nach dem Vorspiel zum „Parsifal" und dem Trauermarsch der „Götterdämmerung", die sich in der Phantasie eines echten Wagner-Interpreten spiegelten, erhob sich anhaltender Beifall; am Schluß von Beethovens Neunter Symphonie aber erreichte der Enthusiasmus den Höhepunkt und nahm ganz außergewöhnliche Formen an. Was ist es nun, wodurch dieser Dirigent die Massen so hinreißt und zugleich dem intimsten Musikfreund die größte Hochachtung abnötigt? Es ist sein schlichtes, unabsichtliches Wesen, verbunden mit einer universalen, unfehlbaren Meisterschaft. Hans Richter ist der Typus des deutschen Kapellmeisters älterer Schule und zugleich ein durch und durch moderner Geist. Als er vor Jahren sich für die Nachfolge Bülows dem Berliner Publikum vorstellte, fand seine Eigenart wenig Verständnis, wohl auch (zum Beispiel in Mozarts Es-dur-Symphonie) weniger Gelegenheit, sich zu betätigen. Diesmal war das ganz anders. Die Wiedergabe der „Neunten" muß eine Tat genannt werden. Man bekam schlechthin Beethoven zu hören; an ihn und seine Schöpfung dachte man, und nicht mehr an irgendeine „Auffassung". Wie die menschliche Persönlichkeit des Dirigenten, einfach und natürlich, ist auch die Art seines Musizierens. Wenige Bewegungen genügen ihm; sein Stab gibt kaum etwas anderes als die guten Taktteile an und verzichtet auch bei Nuancen auf das beliebte Ausmalen der Klangfiguren. Mit einer vielleicht nie gehörten Klarheit legte Richter den ganzen Reichtum des symphonischen Gewebes auseinander; aber kein Detail hält ihn auf, niemals verliert er den Faden. Diese Größe, diese Fähigkeit, das Ganze zu umspannen, macht die Kraft seiner Darstellung aus. Sie zwingt auch da zum Genuß des Werkes, wo man im einzelnen anderer Meinung sein kann. Viele sind vielleicht mit mir der Ansicht, daß der Anfang des Adagios, besonders aber der Dreivierteltakt (Andante), nicht von der ihm innewohnenden Weihe getragen war; dafür war aber der Satz einheit-

licher gestaltet, er zerfiel nicht, er steigerte sich und mutete nicht, wie wohl leicht zuweilen, etwas lang an. Das Trio des Scherzos nimmt Richter merkwürdig hastig; die kokette Luftpause vor dem Horneinsatz (D-dur) gegen den Schluß des ersten Allegros empfindet man nicht als notwendig, und das schnelle Tempo der Kontrabaßrezitative in der Einleitung zum letzten Satz war wenig im Geist dieser Stelle, die sich Beethoven deklamatorisch, ursprünglich sogar mit Worten gedacht hat. Es ist nichts bezeichnender für Richters Gabe, den Hörer mitzunehmen, als daß solche Dinge sich wohl bemerkbar machen, doch nicht stören. Sein Tonsinn ist allen sentimentalen Nuancen und schweren Akzenten abhold und dem Anmutigen zugewendet; die Neigung zu lebhaften Zeitmaßen unterscheidet ihn von den meisten anderen Wagner-Dirigenten. Seine technische Meisterschaft ist zu weltbekannt, als daß noch Neues zu ihrem Ruhme gesagt werden könnte. Für den Kunstgenossen bietet sie unerschöpfliches Beobachtungsmaterial. Ich möchte eines hervorheben. Richter ist vielleicht der einzige, unter dem die Bläser völlig präzis spielen. Er kennt ihre verschiedene Atemtechnik ganz genau und gibt danach die Einsätze so, daß niemals zerfahrene Akkorde ertönen, und daß auch die sich abhebenden Soli dem Gange des Ganzen zwanglos sich einfügen. In dieser Weise kann nur jemand dirigieren, dem jede einzelne Stimme so vertraut ist, daß er sie selbst spielen könnte. Bei solcher Durchdringung des Stoffes erscheint es auch nicht als Koketterie, wenn Hans Richter ohne Partitur alles aus dem Kopfe dirigiert.

Felix Mottl

Es gibt Leute, die meinen, daß der Kultus des Pultvirtuosentums seinen Höhepunkt überschritten habe. Starke Persönlichkeiten hatten ihm Vorschub geleistet, und kein Zweifel: er trieb oft seltsame Blüten und hatte unerfreuliche Erscheinungen zur Folge. Wenn jetzt wirklich ein Rückschlag einträte, so wäre das nur sympathisch zu begrüßen. Nicht etwa, weil die Kunst selber gar so großen Schaden gelitten. Aber man wird sein Interesse von der Person wieder mehr auf die Sache lenken und dem Einfluß des Dirigenten um so größeres Verständnis entgegenbringen, je weniger man ihn in primadonnenhaftem

Wesen erkennt und zu äußern gestattet. Und um den Dirigenten ist es in unserer modernen Musik doch eine wichtige Sache. Trat da neulich Felix Mottl vor uns hin, klar und bestimmt, mit starkem Empfinden, und doch so gesund und natürlich! Er hatte ein Programm gewählt, das die Aufmerksamkeit zunächst auf ihn konzentrierte. Man ist mit Beethovens Egmont-Ouvertüre und Eroika, mit Wagners Tristan-Fragmenten und Tannhäuser-Ouvertüre vertraut und wollte wissen, wie Mottl sie uns empfinden läßt. Er aber brachte es fertig, daß wir doch wiederum ganz bei der Sache waren. Und das war in hohem Grade erfreulich.

Mottl ist, seitdem er sich vor langen Jahren bei uns um Nachfolgerschaft Bülows bewarb, um vieles reifer, abgeklärter geworden. Ganz auf den Ausdruck bedacht und doch frei von jeder Übertreibung und Äußerlichkeit, nur bemüht, der Partitur zu entlocken, was an Klangschönheit, Leidenschaft und Charakteristik in ihr steckt. Er hatte das Philharmonische Orchester ohne die übliche Verstärkung (fünf Kontrabässe) zur Verfügung; aber was wußte er mit diesem Apparat für Eindrücke zu erzielen, wie holte er das Letzte an Kraft und Empfindung aus jedem einzelnen Spieler heraus! Ich habe mir sagen lassen, daß es kaum einer Probe dazu bedurft hatte. Mottl macht auch gar nichts Besonderes; nur, was für den, der zu lesen weiß, eigentlich in den Noten steht. Das eben ist wirkliche Dirigentenbegabung, die auf Mätzchen und geistreiche Nuancen verzichten kann.

In Mottls Phantasie hat nichts Unklares, Schwankendes Platz. Sein piano ist ein wirkliches piano, sein forte ein wirkliches forte, und seine Modifizierungen des Tempos haben scharf ausgeprägten Charakter. Im einzelnen ließ sich in seiner Darstellung der beiden Komponisten ein merkbarer Unterschied spüren. Bei Beethoven eine, wenn ich so sagen darf, warme Objektivität, ein völliges Eingelebtsein und Drinaufgehen. Nicht die Eitelkeit des patentierten Beethoveninterpreten, sondern das Verhältnis des ausgereiften und ehrlichen Musikers zum Meister. Er nimmt Beethoven wie etwas unendlich Liebes und stellt ihn zärtlich und behutsam dem Hörer hin, daß ja nichts Unwürdiges ihn berühre. Bei Wagner vibriert mehr Persönliches mit, etwas Subjektives, ein Vertrautsein mit den Details, das unter Umständen vielleicht allzustarker Unterstreichungen sich nicht mehr bewußt ist.

Mottl hat natürlich auch seine schwache Seite. Im allgemeinen em-

pfindet man als solche seine Neigung zu breiten Tempi, die auf die Dauer moderne Nerven abspannen kann. Sie trat aber an jenem Abend wenig hervor; den ersten Satz der Eroika nahm er sogar ungewöhnlich lebendig. Er gehört eben zu den Naturen, die ihre Leidenschaftlichkeit mehr im Pathos als im Temperamente äußern, und er ist an Orchester gewöhnt, die auch die breitesten Zeitmaße klanglich zu füllen vermögen.

Ernst von Schuch

Der Zufall führte mich in die sächsische Residenz, als gerade die deutschen Ingenieure dort ihre Versammlung abhielten. Ihnen zu Ehren gab die Hofoper Puccinis „Bohème" als Festvorstellung.

Bisher hatte ich mehr geahnt als empfunden, daß bei allem Raffinement und gelegentlicher Süßlichkeit in Puccinis Werk doch ein gut Stück echter Poesie steckt. Der Eindruck davon war immer verwischt durch das teils Realistische, teils Derb-Theatralische der musikalischen Ausdrucksweise, wie sie uns übermittelt wurde. Erst in Dresden ging mir das Wesen dieser Musik auf, erst hier habe ich den Tondichter Puccini liebgewonnen. Ich danke diese Erkenntnis Meister Schuch, der mit sicherem Gefühl erfaßt hat, worauf es bei der Wiedergabe ankommt. Mit der ihm eigenen Anmut und vermittelst technischer Kunstgriffe, die dem Laien klarzulegen unmöglich wäre, hat er einen idealen Schimmer über das Werk gebreitet, der ebenso jede Trivialität wie jede Roheit von ihm fernhält. Die Szene, wo Rodolphe und Mimi im Dunkeln sich beim Schlüsselsuchen finden, und wo ihre junge Liebe wie eine Wunderblume aus kümmerlichem Erdreich sprießt, wurde mit einer Zartheit gesungen und begleitet, die echte Rührung hervorrufen mußte. Noch größer zeigte sich die Kunst des Disponierens und der klanglichen Differenzierung in den vom Komponisten nicht gerade geschickt gebauten Ensembles des zweiten Aktes, in denen sich alles bewundernswert klar voneinander abhob, und in dem Quartettsatz des dritten Aktes. Die quälende Traurigkeit der Schneelandschaft wie die Tragik der Sterbeszene kamen mit gleich diskreten und gerade deshalb wirksamen Mitteln zur Geltung. Puccini ist eine vorwiegend lyrische Natur, nicht stark als Dramatiker, aber ein Musiker, der sich gerade in seiner „Bohême" durchaus aufrichtig und ganz in seiner sensitiven

artistischen Eigenart gibt. Ich stehe hinfort nicht an, ihn zu den genialen und wahrhaft charakteristischen Erscheinungen unserer Epoche zu rechnen und seinem Hauptwerk geschichtliche Bedeutung beizumessen. Allerdings bedarf es solch einer intim-verständnisvollen Darstellung, um sich dessen voll bewußt zu werden.

Die Dirigierkunst Schuchs ist gewiß oft und laut gerühmt worden. Aber so verhältnismäßig wenige sind in der Lage, sich durch eigene Anschauung davon zu überzeugen, daß es nur billig scheint, bei jeder sich darbietenden Gelegenheit auch weiteren Kreisen davon zu erzählen. Allerhand äußere und zufällige Umstände kommen den Absichten des Dresdener Generalmusikdirektors entgegen. Ihm stehen Künstler zur Seite, deren Intelligenz und Anpassungsgabe so wenig wie ihre Leistungsfähigkeit unterschätzt werden darf. Ihm steht ferner ein Orchester zur Verfügung, das seiner Zusammensetzung nach zu den allerersten gehört und vor seinesgleichen den Vorzug einer festen, einheitlichen Tradition — der Hauptbedingung für die Vollendetheit jedes Orchesterspiels! — besitzt. Schuch erntet eben, was er in mehr als dreißig Jahren mühevoller Arbeit gesät hat. Er darf endlich in einem Orchesterraum musizieren, der akustisch glücklicher als der jedes anderen Operntheaters älteren Stiles angelegt und noch nicht von unkundiger Hand durch Experimente, wie Umbau, Tieferlegung oder dergleichen verunstaltet ist.

Die Hauptsache bleibt bei alledem der Geist, der aus diesen Vorteilen so seltene Ergebnisse zu ziehen weiß. Nicht mit Unrecht gilt Schuch unter anderem als der einzige noch lebende deutsche Kapellmeister, der eine italienische Oper ganz im Charakter ihrer Nationalität zu leiten versteht. Das kommt, weil er mit den Sängern empfindet, sie stützt und hebt und, ohne das Orchester, das wie ein Mann an seinem Stabe hängt, zu vernachlässigen, mit ihnen geht. Im Gegensatz zu seinen modernen Kollegen, die ihre Aufmerksamkeit vorwiegend den Instrumenten zuwenden, ist ihm der Sänger die Hauptsache, und mit ihm das Melos des Dramas. Schuch läßt eigentlich auch das Orchester beständig singen. Er bringt es fertig, daß selbst bei ausdruckvollstem Spiel die Singstimmen nie gedeckt werden, daß der gewaltige Tonkörper wie ein Ball in seiner Hand sich dehnt und zusammenschrumpft, von stärksten Akzenten zu zartestem Pianissimo, je nach Bedarf und im gegebenen Momente, und daß der Text einer Oper einmal wirklich verstanden werden kann. Wer vom Theater

Bescheid weiß, wird ermessen, was es bedeutet, wenn ich versichere, daß während eines langen Abends auch nicht die leiseste Schwankung vorkam, sondern die instrumentale Phrasierung sich immer der vokalen wie ein engsitzendes Kleid anschmiegte. Nimmt man dazu den vornehmen Geschmack des Mannes, der dieses Können nie zu selbstgefälligen Effekten mißbraucht, sondern stets im Dienst der Sache verwendet, so wird man begreifen, welche Freude die von ihm geleiteten Aufführungen jedem Musiker bereiten müssen. — Und zu denken, daß es überall ähnlich so sein könnte, wo man einsichtig eine hervorragende Individualität und einen autoritativen Willen walten ließe! Wahrlich, nur mit Neid können wir nach Dresden hinübersehen.



VI. Verschiedenes



Vom Klaviere

Die beliebten Tiraden über die Schreckensherrschaft des Klaviers, die ewigen Witzeleien über die „Klavierseuche" fangen gottlob an unmodern zu werden. Es hat auch wirklich keinen Sinn, mit solcher Einseitigkeit auf die Gefahr hinzuweisen, die doch nur in dem Mißbrauch eines Instrumentes liegt, das in der Geschichte unserer Kunst von so epochaler Bedeutung geworden ist. Abgesehen von seinem individuellen Reiz, beantworte man sich nur die Frage: wie stände es um die Kenntnis der Musikliteratur, wenn das Klavier nicht existierte oder sich einer weniger großen Verbreitung erfreute? Dieser Punkt führt uns auch auf das Doppelwesen des Instrumentes, auf seine Rolle dem Spieler gegenüber, dem es den Inhalt eines Stückes vermittelt, und dem Zuhörer gegenüber, dem es zugleich einen ästhetischen Genuß bereiten soll. Die Schuld, daß das Klavier in letzterer Beziehung in Verruf gekommen ist, trifft aber nicht bloß unsere Dilettanten, die Ohren und Nerven ihrer Nebenmenschen martern, sondern auch unsere Virtuosen von Beruf, und es scheint mir das eine Sache zu sein, die unsere Beachtung immer gebieterischer herausfordert.

Die technischen Erfindungen, die zu Beginn des Jahrhunderts in Wien und Paris zur Vervollkommnung des Flügels gemacht worden waren, mußten naturgemäß einen Umschwung sowohl in der Literatur wie in der Behandlung des Klaviers hervorbringen. In Franz Liszt fand diese neue Entwicklung ihren Höhepunkt und, wie es scheint, auch ihren Abschluß. Liszt erweiterte und steigerte nicht nur die Technik des Pianisten, die sich wohl auch ohnedies entwickelt hätte, sondern er deckte vor allem — und das ist das wesentlichste — den Farbenreichtum auf, er offenbarte die möglichen Klangschattierungen des neu befähigten Werkzeuges und war der erste, der das instrumentierende Klavierspiel einführte. Aber nicht sowohl diese Kunst, mit der er freilich auf alle nach ihm Kommenden befruchtend gewirkt hat, an sich ist es, durch was

unsere Virtuosen die Aufmerksamkeit auf sich lenken, als vielmehr die mißbräuchliche Ausnutzung der dynamischen Gegensätze, die, maßvoll verwendet, zweifellos zu ihr gehören. „Pauken oder Säuseln" lautet die Devise, zu der man sich in den Konzertsälen bekennt. Auf der einen Seite das Kokettieren mit einem süßlichen Pianissimo, mit dem, was Bülow das „Klavier kitzeln" nannte; auf der anderen eine brutale Kraftentfaltung, die weder auf die Natur des Instrumentes noch auf die des menschlichen Ohres Rücksicht nimmt. Zwischen diesen beiden Extremen wird der Hörer hin und her geworfen. Es liegt jedoch auf der Hand, daß solche Wirkungen höchstens bewundert, nimmermehr aber genossen werden können, und es ist eine ästhetische Grundforderung, daß die Grenzen eines künstlerischen Ausdrucksmittels nicht überschritten werden dürfen. Es muß als eine Unbegreiflichkeit bezeichnet werden, daß uns das Verkennen dieser Tatsache auch bei bedeutenden Künstlern immer wieder entgegentritt.

Leider ist es mir nicht mehr vergönnt gewesen, Franz Liszt zu hören. Sein Spiel soll stets klar und durchsichtig und nie unschön gewesen sein. Von der Spielart der Weimarer Schule läßt sich das Gleiche gerade nicht behaupten. Ein Hervorstechen der Melodietöne, das mit dem Streben nach möglichst großem Tonvolumen zusammenhängt, und fessellose Entfaltung physischer Kraft sind ihr fast ausnahmslos eigen. Ein Klavierspiel wie das Klara Schumanns hört man kaum noch. Und doch ist jede Behandlung des Klavieres stillos, die nicht seinem harfen- und glockenähnlichen Charakter Rechnung trägt. Die Entwicklung des Flügelbaues, die nach möglichst umfangreichem und widerstandsfähigem Tone strebt, hat ebenso unheilvoll gewirkt wie die einseitige Kraftentfaltung in der Technik. Zuweilen klingt die Bezeichnung „Pianist" wie ein Hohn. Wenn der Spieler sich vom Instrument erhebt in einem Zustand, als hätte er eine Schlägerei mitgemacht, wenn der Hörer mit wüstem Kopfe den Saal verläßt, dann kann von Klavierspiel, von dem Wesen und den Zielen dieser Kunst nicht wohl mehr die Rede sein.

Moderne Instrumente

Der moderne Instrumentenbau wird vielfach von der Sucht nach Neuem beherrscht. Ich meine damit nicht den natürlichen Trieb zum

Fortschritt, der die Quelle aller Verbesserungen und Neuschöpfungen ist, mag er auch zu allen Zeiten mitunter barocke Formen angenommen haben. Was bedenklich macht, ist vielmehr der Hang, dem Ungewöhnlichen zu Liebe den Charakter der Instrumente zu verwischen. Eine Art Verschiebung macht sich deutlich bemerkbar. Die hohen Instrumente werden nach der Tiefe, die tiefen nach der Höhe zu in ihrem Tonumfange erweitert. Hier sehen wir einen Kontrabaß, der vermittelst einer Klaviatur gespielt, dort ein Klavier, das wie eine Geige gestrichen wird; bald soll ein Flügel die Gitarrebegleitung nachahmen, bald soll er die Klänge der Orgel ersetzen. Und dann auf der anderen Seite die sieghaft fortschreitende Entwicklung zum Maschinellen! Immer eifriger wird das Streben nach technischer Erleichterung, die doch der Wertschätzung des Individuellen gefährlich ist; immer mehr wächst der Hang, die künstlerische Phantasie auszuschalten zugunsten derer, die keine haben. Bei all diesen Dingen tritt die Kunst hinter das Gewerbe zurück. Die wahrhaft großen Meister werden stets den Charakter jedes Instruments rein zu erhalten suchen und sich darauf beschränken, es zu verbessern, indem sie es seiner Natur und seiner Bestimmung nach weiterbilden.

Die Jankó-Klaviatur

„Ist es möglich, auf der üblichen Klaviatur alle für diese komponierten Stücke vorschriftsmäßig auszuführen, oder brauchen wir eine neue Klaviatur?“ Diese Frage stellte Hans Friedrich Münnich zur Diskussion, als er in der Hochschule ein von Wilhelm Menzel gebautes Jankó-Pianino mit umwechselbarer Alt- und Neuklaviatur vorführte und zugleich seine „Materialien“ vorlegte, um zu zeigen, was auf dem Janko-Klavier möglich, und wie auf ihm schwer ausführbare Stellen bekannter Kompositionen leichter zu bewältigen sind. Hans Friedrich Münnich ist kein Virtuose, und wenn unter seinen Händen der BechsteinFlügel nicht erbaulich klang, so lag das eben zunächst an der Unzulänglichkeit der Behandlung. Die angestellten Vergleiche verloren dadurch ihre Beweiskraft. Aber davon abgesehen, ließe sich manches gegen die Behauptungen des Redners einwenden. Es ist kein Zufall, daß seit etwa zwanzig Jahren ziemlich erfolglos für das Jankó-Klavier gekämpft wird, obwohl seine Vorteile doch ohne weiteres

einleuchten. Nicht die Scheu vorm Neuen, nicht die Schwierigkeit des Umlernens allein ist daran schuld, daß noch heute alle großen Spieler an der alten Klaviatur festhalten. Münnich hat recht, wenn er sagt, daß seit Beethoven die Komponisten über das Instrument hinausdenken; viele Stellen, besonders bei Schumann und Brahms, sind mehr vorstellbar als ausführbar. Aber er irrt, wenn er meint, diese Stellen kämen zu „vorschriftsmäßigem" Ausdruck, wenn man sie ihres transzendenten Charakters entkleidet. Der Widerstreit zwischen dem Geist und der Materie ist ja oft ihr größter Reiz, mit der Wirkung der annähernden Darstellung, mit der Brechung weitgriffiger Akkorde, die das Harfenartige im Wesen des Klaviers ausnutzt, haben die Komponisten ja geradezu gerechnet! Die vom Vortragenden angeschlagenen Stellen aus Schumann, Chopin, Brahms klangen in ihrer „Erleichterung" entsetzlich nüchtern. Das ist eine fälschende „Korrektheit", das heißt, die tondichterischen Absichten einfach verkennen. Eher könnte man von einem Kompnisten wie Max Reger sagen, daß er für seinen dicken polyphonen Satz einer neuen Klaviatur bedürfe. Ist es aber überhaupt wünschenswert, daß sich die Klaviermusik noch weiter in dieser Richtung entwickelt? Ist nicht vielmehr gerade die Begrenztheit des Instruments für die Komponisten eine heilsame Schranke, dem wirklichen Genie (siehe Beethoven, Schumann usw.) eine unentbehrliche Quelle der Anregung? Eine Bestimmung gibt es für die Jankó-Klaviatur, die ich als ihre natürliche bezeichnen möchte, sie ist: dem Partiturspiel zu dienen. Wo es nicht auf solistische Wirkung, überhaupt gar nicht auf den Charakter des Instrumentes ankommt, sondern nur darauf, möglichst viel zu bewältigen, da ist die Neuklaviatur mit ihrer Vollgriffigkeit und ihren Vorteilen für die Transposition ganz am Platze. Das Menzelsche Pianino klang übrigens weder rein, noch schön; doch sind vielleicht Verbesserungen möglich. Sehr glücklich ist die Idee mit der auswechselbaren Klaviatur. Nun kann jeder selbst vergleichen, allmählich umlernen, und wir werden ja dann sehen, ob dieser neueste Vorstoß für Jankó erfolgreicher als die früheren verläuft.

Die Wiederbelebung des Lautenspiels

Jüngst führte mich mein Weg einmal abseits von den allabendlich gewohnten Räumen in ein stilleres Kunstheim. Aber freilich, nicht um

im Anschauen von Werken der Malerei mich vor einseitigem Kunstgenießen zu bewahren, nicht um etwa die Farbentechnik der Sezessionisten auf ihre Verwandtschaft mit der Instrumentation moderner Komponisten hin zu prüfen, betrat ich den Salon Cassirer; auch er bot an diesem Abend der Tonkunst eine Unterkunft, und zwar für eine Veranstaltung, die ganz eines so intimen Raumes bedurfte. Oder sollte noch ein anderer Grund diese Wahl bestimmt haben? Vielleicht sind wir schon so weit, daß, um einer musikalischen Vorführung besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, man sie außerhalb der Konzertsäle verlegen zu müssen glaubt.

In dem genannten Salon also sang Robert Kothe aus München deutsche Volkslieder — ältere und ganz alte — „zur Laute", wie es jetzt heißt. Die Laute, richtiger Guitarre (denn das ist die noch überlebende Form der Lautenfamilie) war bis vor nicht langer Zeit ein fast verschollenes Instrument für die öffentliche Musikpflege; wie die Zither war sie ausschließlich in den Händen der Dilettanten. In Berlin erinnerte erst das Auftreten Sven Scholanders wieder an die hübschen Wirkungen, die sie beim Liedgesange ermöglicht. Der nordische Barde bedient sich nun allerdings der Laute in nicht gerade kunstvoller Weise. Er, wie Elsa Laura v. Wolzogen, die seinem Beispiel gefolgt ist, legen das Hauptgewicht auf die Sprachbehandlung, den pikanten Vortrag, wie er sich als Spezialität der Brettlkunst ausgebildet hat. Die Laute ist bei ihnen mehr dekorativ, ein Sinnbild des fahrenden Sängertums. Nun haben aber ernste Musiker die Sache in die Hand genommen, und eine regelrechte „Bewegung" zugunsten der Laute scheint weitere Kreise zu ergreifen. Ein internationaler Guitarristenverband hat sich zusammengetan, und in München bildet Kammermusiker Heinrich Scherrer nicht nur treffliche Schüler heran, sondern sorgt auch durch Ausarbeitung kunstgemäßer Begleitungen für die nötige Literatur. Als sein Apostel ist nun Robert Kothe ausgezogen, die Welt für das Gitarrespiel wieder zu gewinnen, und für ihn hat sich die gewichtige Stimme Richard Batkas in den Flugblättern des „Dürer-Bundes in Österreich" erhoben.

Batka erhofft von der Heraufkunft der Laute nichts weniger als eine Wiederbelebung des Volksliedes, eine Bereicherung der Hausmusik. Ohne weiteres ist ihm recht zu geben, wenn er die größere Anpassungsfähigkeit der Laute preist, ihr bescheidenes Verhalten einfachem Gesange

gegenüber. Ob wir aber darum auf das Volkslied am Klavier ganz verzichten können, scheint mindestens fraglich. Auch das Klavier kann diskret sein, es verfügt über größeren Farbenreichtum als die Guitarre, und sein tragender Ton kann für die Wirkung von größter Wichtigkeit sein. In unseren verwöhnten Ohren hat der Lautenklang leicht auf die Dauer etwas Dürftiges, Monotones; die Laute auf der einen, das Harmonium auf der anderen Seite sind als Begleitungsinstrumente Extreme, zwischen denen das Klavier noch immer die gesunde Mitte hält. Zwei Vorzüge hat die Laute allerdings vor dem Klavier: einmal kann der Sänger sie stets überall mit sich führen, und dann ermöglicht ihre Benutzung eine Einheitlichkeit des Ausdrucks und damit eine Freiheit der Bewegung, die am Klavier, wo die Darstellung in der Regel zwischen zwei Ausführenden geteilt wird, nur höchst selten zu erreichen ist. Man kann also ihre Rehabilitierung immerhin freudig begrüßen. Ich fürchte nur, es wird wieder eine Modesache daraus werden.

„Griechische Musik"

Die Bestrebungen, der Tonkunst der alten Griechen wieder auf die Spur zu kommen, sind so alt wie die Renaissance. Als um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts in Florenz ein Kreis von Dilettanten und Musikern sich mit der Frage nach ihrem Wesen beschäftigte, war bekanntlich das künstlerische Resultat dieser Wiederbelebungsversuche ein völlig neues Ergebnis: der monodische Stil, der dann zur Oper und zum Oratorium führte, wurde auf diesem Wege gefunden. Inzwischen haben gelehrte Männer auch die antike Musik in den Bereich gewissenhafter Forschung gezogen, und ein Fragment altgriechischer Kunst ist abermals bei den Ausgrabungen in Delphi aufgedeckt worden. Dennoch geht es den Modernen nicht anders als den Forschern des Mittelalters. Im günstigsten Falle kommen sie auf etwas Neues; die Anschauung einer gänzlich erloschenen Kunst läßt sich nicht mehr zurückerobern. Was uns die Wissenschaft an die Hand gibt, ist die Kenntnis der griechischen Theoretiker; von der praktischen Musik der Griechen wissen wir nichts. Wir wissen nicht, wie ihre Instrumente geklungen haben, wir kennen nicht die Art ihrer Harmonisation, ja

selbst die Deutung ihrer melodischen Aufzeichnungen ist, genau genommen, wenn es sich um eine Übertragung in unsere Klangwelt handelt, nur eine hypothetische. Nicht viel besser steht es mit der überlieferten Musik des frühen Mittelalters (der ersten christlichen Jahrhunderte) und — wenn ich recht unterrichtet bin — auch um die „althebräische" Musik, falls man alte Synagogengesänge, über deren Herkunft die Autoritäten nicht einmal einig sind, so nennen darf. Mit der Feststellung dieser Tatsachen ist die Kritik einer Veranstaltung gegeben, die einem größeren Zuhörerkreis einen Begriff von altgriechischer, altchristlicher und althebräischer Musik verschaffen sollte. Verwunderlich war dabei zunächst, daß ein Mann der Wissenschaft sich dazu bereitfinden ließ, eine Sache, die nur wie ein karnevalistischer Mummenschanz betrachtet werden kann, mit seinem Namen zu decken. Professor Oskar Fleischer hat sich auf dem Gebiete der Neumenkunde unbestreitbare Verdienste erworben und darf als Kenner der einschlägigen Literatur den Ruf einer Autorität für sich in Anspruch nehmen. Für das Amt des Bearbeiters aber bedarf es vor allem musikalischer Qualitäten. Daß sich aus den alten Melodien die „akkordliche Begleitung ganz ungezwungen ergibt", daß das moderne Ohr aus ihnen „die Harmonie heraushört", sind unhaltbare Behauptungen. Das Ohr des Musikers empfindet nur eines: nämlich, daß die von den unsrigen völlig verschieden gearteten Weisen aus einer ganz anderen harmonischen Vorstellungswelt stammen, und daß wir sie uns schwerlich je auch nur andeutungsweise werden rekonstruieren können. Das ist tote Kunst, die nur in das Museum gehört. Die Begleitung mit einem modernen Orchester aber machte die Sache nur noch bunter. Das Publikum wußte nicht recht, was es, mit einer wissenschaftlichen Abhandlung in der Hand, aus dieser Dilettantenvorstellung auf dem Theater machen sollte. Was daran echt war, wirkte unsäglich langweilig; was jedoch sich gefällig erwies, war unecht wie die Kostüme der Vortragenden und die Theaterbeleuchtung der wechselnden Dekorationen.

Wissenschaft und Kunst

Anfang Oktober 1904 hat in Berlin der zweite Musikpädagogische Kongreß getagt. Soweit er sich mit den Angelegenheiten des neugegründeten Pädagogischen Verbandes und dessen in mancher Hinsicht

gewiß segensreichen Bestrebungen beschäftigte, kommen nur interne Fragen in Betracht. Ein öffentliches Interesse kann indessen die Tatsache beanspruchen, daß hier der Versuch gemacht worden ist, Kunst und Wissenschaft in einer bisher ungewohnten Weise zu verknüpfen. Der leitende Gedanke aller Verhandlungen war: dem musikalischen Unterricht müsse durch Einbeziehung der Ästhetik, Akustik usw. in den Lehrplan ein wissenschaftliches Fundament gegeben werden. „Der Kernpunkt der Kunst ist die Wissenschaft", — so ungefähr lautete die These einer Rednerin. Wer die geistigen Strömungen unserer Zeit verfolgt, kann sich kaum über diese Wendung der Dinge wundern. Mit der Musik hat sich die vielgerühmte „exakte Forschung" gleichsam das letzte, ihr feindlichste Gebiet erobert, und die Musiker, die das Bildungsniveau ihres Standes nicht ohne Ursache gehoben sehen möchten, folgen nur dem Gesetze der Reaktion, wenn gerade sie jetzt den Einfluß des Wissens in der Kunst überschätzen. Verwunderlich ist nur, daß den Damen und Herren, die alles auf lehrbare Methoden reduziert und womöglich vom Staate diplomiert sehen möchten, nicht bange wird bei der Wahrnehmung, wie das Genie sich immer seltener zeigt, je klüger wir in unserem Räsonnement über die Kunst werden, je tiefer wir uns in die Forschung nach ihrem Wesen verstricken. Wie sagte doch der alte Haydn? „Wenn jemand ein wahrhaft neues Menuett erfände — das wäre mir lieber." Und er hatte recht. Übrigens war das meiste, was über die einschlägige Materie im großen Sitzungssaale des Reichstages vorgebracht wurde, nach Form und Inhalt beruhigend unwissenschaftlich.

Talent und Bildung

Man hat dem neunzehnten Jahrhundert nicht mit Unrecht das größte Verdienst um die soziale Hebung des Musikerstandes zugesprochen. Vergleicht man die Stellung, die ein Haydn, ein Mozart selbst noch in der Gesellschaft einnahmen, mit unseren heutigen Verhältnissen, so will sie uns beinahe unwürdig erscheinen. Beethoven mit seiner selbstbewußten Rücksichtslosigkeit, Weber mit seinen natürlichen Beziehungen zu der Geburtsaristokratie und Liszt mit seinem gewandten, weltmännischen Auftreten haben die Gasse für ihre Berufsgenossen gebrochen; die hauptsächlichste Wandlung haben freilich die gänzlich

veränderten Ansichten einer neuen Zeit über Kunst und Künstler geschaffen. Hand in Hand damit ging die Steigerung des allgemeinen Bildungsgrades innerhalb des gesamten Musikerstandes. Die modernen Meister verfügten über ein reicheres Wissen, einen weiteren geistigen Horizont als ihre Vorgänger, und immer häufiger mischten sich aus anderen Berufskreisen stammende Elemente den schaffenden wie den reproduzierenden Künstlern bei. Es ist vielleicht nicht uninteressant, sich das zu vergegenwärtigen, will man über die Musik von einst und heute vergleichende Betrachtungen anstellen. Die menschliche Entwicklung des Tonkünstlers spiegelt sich dann deutlich im Wesen seiner Werke; ob aber die geistige Vereinsamung des einstigen Zunftmusikanten der Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens nicht förderlicher gewesen, ob die größere Regsamkeit, die vielseitigere Anknüpfung an andere Gebiete und Interessen die schöpferischen Fähigkeiten nicht in den Hintergrund gedrängt haben, ist eine Frage, die zum mindesten aufgeworfen werden darf. Es läßt sich doch nicht leugnen, daß wirkliche Ursprünglichkeit immer seltener wird. Dagegen treffen wir fast überall auf Leute, die die klügsten, durchdachtesten Absichten haben, die außerordentlich viel können, die es mit ihrer Kunst viel ernster meinen als selbst manches der großen Genies. Wenn trotzdem die rechte, befreiende Wirkung, die jedes Kunstwerk haben soll, nicht erreicht wird, so kann es eben nur daran liegen, daß nun einmal mit dem Verstande, und sei er noch so glänzend geschliffen, keine Musik zu machen ist. Vielleicht sehnen wir uns doch bald nach der Einfalt früherer Zeiten zurück.

Absoluter Kontrapunkt

Zu einem musikwissenschaftlichen Vortrage hatte der Komponist und Ästhetiker Otto Fiebach (Musikdirektor in Königsberg) eingeladen. Mich lockten vor allem die „Vorschläge zur Heilung des Krebsschadens der modernen Komposition“, die da gemacht werden sollten. Was der Vortragende, ein nachdenklicher, etwas pedantischer Mann, in zwei Stunden entwickelte, war ein behaglich zurechtgezimmertes System, in dem so ziemlich die Lösungen aller theoretischen Probleme untergebracht waren. Die uralte Frage nach dem „Inhalt“ der Tonkunst wurde an der Hand streng physiologischer Erörterungen definitiv beantwortet, die

Richtung, die die Entwicklung zu nehmen hat, und ihre Ziele wurden klar erkannt. „Stimmungen“ sind der natürliche und einzige Inhalt der Musik, die nur die Lautäußerungen, mit denen der Organismus auf sinnliche und seelische Eindrücke reagiert, zu idealisieren braucht; eine die frei einsetzenden Dissonanzen vermeidende, im strengen Kontrapunkt gehaltene Polyphonie ist das einzige Merkmal bleibenden künstlerischen Wertes. Nun braucht auch die Kritik nicht mehr planlos sich zu zersplittern: ein einheitlicher, untrüglicher Maßstab ist ihr gegeben. — Fast konnte die Überzeugtheit mit Neid erfüllen, die sich so einfach und summarisch mit allen Dingen abzufinden wußte. Aber leider forderte gar vieles in den Ausführungen, die (das sei ausdrücklich hervorgehoben) auch manchen feinen und richtigen Gedanken bargen, zum Widerspruch heraus. Die Berechtigung der akkordlichen Anschauungsweise, die zweifellos, wenn auch latent, immer neben der polyphonen bestanden hat, wurde dem Redner von William Wolf schon in der anschließenden Debatte nachgewiesen. Die geschichtliche Betrachtungsweise hat in dieser Hinsicht nur zu oft zu falschen Schlüssen und Behauptungen verleitet. Fiebachs Propaganda für den strengen Kontrapunkt ist dagegen ungefährlich; solche Ideen schlagen nicht mehr Wurzel in einer Zeit, die sich der Veränderlichkeit und steten Neugestaltung der Kunstgesetze bewußt ist und in der Art, wie Richard Strauß für Orchester schreibt, gleichfalls „absoluten Kontrapunkt“ erkennt. Zurückweisung aber verdient die Überhebung, mit der der Wert der Eigenart, der künstlerischen Persönlichkeit verspottet, mit der ein Mann wie Bizet und die gesamte Operettenmusik in Bausch und Bogen abgetan wurde. Auf den Gegensatz der von Fiebach auf realistischer Grundlage unternommenen Erklärungsversuche des Wesens der Tonkunst und seiner transzendentalen Lehre vom alleinseligmachenden Kontrapunkt sei nur nebenbei hingewiesen. Ich verließ den Saal, fest entschlossen, auch künftighin auf die Stütze einer umfassenden ästhetischen Formel zu verzichten und mich bescheiden damit zu begnügen, jedes Kunstwerk, jede Individualität für sich als etwas Lebendiges anzustaunen und mich, bald aus diesem, bald aus einem anderen Grunde, an dem Schönen, das geschaffen wird, zu erfreuen.

Die Programmatiker

Das Suchen nach Neuem, ohne das ein Fortschritt in der Kunst nicht denkbar ist, hat in der Instrumentalmusik zum Programm geführt. Von der Freude am rein Formellen hat sich der Geschmack mehr und mehr der Freude an dem poetischen Ausdrucksvermögen zugewendet. Der Standpunkt der Alten war gewiß einseitig, der unserer modernsten Tondichter, die dem Ausdruck zuliebe die spezifisch musikalische Form ganz beseitigen möchten, ist es jedoch nicht weniger. Ihre Experimente sind gefährlich, weil wir noch gar nicht zu klaren Anschauungen durchgedrungen sind, wie weit der Komponist in dieser Richtung gehen darf. Neben einzelnen genialen Schöpfungen entsteht so viel Unerfreuliches, daß die zunehmende Erfahrung eher abschreckend als ermutigend wirkt. Die Herren berufen sich wohl alle auf Liszt und Richard Strauß; aber wie kommt es, daß ihre Werke so gar nicht die Wirkungen dieser beiden Meister erreichen? Nächst der fehlenden Persönlichkeit und Erfindungskraft dient eben der Umstand zur Erklärung, daß sie zum Prinzip erheben, was jenen im gegebenen Falle als künstlerische Notwendigkeit galt. Ich für meinen Teil bin außerdem der Überzeugung, daß auch die Programmusik, soweit sie wahre Bedeutung besitzt, mehr durch die Musik als durch das Programm wirkt, daß ihre besten Vertreter neben dichterischen vor allem rein musikalische Qualitäten aufzuweisen hatten. Es scheint die Aufgabe der nächsten Zukunft zu sein, größere Klarheit darüber zu schaffen, in welchem Grade beide Tendenzen innerhalb der Instrumentalmusik eine Verschmelzung eingehen können, das heißt: einen Ausgleich zwischen den alten und den neuen Anschauungen im Schaffen der Komponisten herbeizuführen.

Schwitzende Musik

Als ich die Singakademie verließ, wo Ferruccio Busoni einen seiner der neueren Musik gewidmeten Orchesterabende gegeben hatte, war ich im Zustand vollkommener Erschöpfung. Und ich vermute, den meisten Hörern ging es ebenso. Nicht als ob man geistig ungewöhnlich bereichert worden wäre; das rein physische Aufnahmevermögen

akustischer Eindrücke war an seinen Grenzen angelangt. Es ist doch eine eigentümliche und zum Nachdenken zwingende Erscheinung, daß dieses laute und komplizierte Wesen das äußere Charakteristikum aller modernen Musik geworden ist. Man muß sich fragen: deutet das nicht auf bedenkliche innere Mängel? Und ist eine solche Wirkung mit dem Zwecke aller Kunst eigentlich noch vereinbar? Ich dachte an das Wort Nietzsches von der „Musik, die schwitzt". Darum wollen wir aber solche Abende nicht ohne weiteres verwünschen. Sie sind ein notwendiges Symptom; sie haben sich auch bereits eingebürgert. Man könnte sie als eine Art Sicherheitsventil betrachten. Es schadet auch gar nicht, wenn möglichst viele zu Gehör kommen. Ist auch nur hier und da ein Treffer unter den Nieten, so hat es sich schon gelohnt. Und selbst die Erfolglosen kämpfen nur für sich vergebens; der Allgemeinheit nützen sie, indem sie den Schaffenstrieb wach erhalten, indem sie Funktionen ausüben, ohne die schließlich auch der Berufene nicht in die Erscheinung treten könnte.

Miß Duncan

Die Aufnahme, die die amerikanische Barfuß-Tänzerin bei uns gefunden, war überaus charakteristisch. Dicht gefüllte Häuser, von der besten Gesellschaft besucht, aber karger Beifall; mehr Verblüfftheit als Begeisterung. Man merkte es den Leuten an, daß sie vergebens der Bedeutung der Sache beizukommen suchten. Aber wo Männer wie Begas und Lenbach ihr gewichtiges Wort gesprochen haben, gesteht man sich nicht gern seine Unzulänglichkeit ein. Mir jedoch will scheinen, daß, was für den bildenden Künstler als Studie, als Verkörperung einer Idee von hohem Werte sein kann, darum noch nicht den allgemein ästhetischen Bedingungen der lebendigen Bühnenwirkung zu entsprechen braucht. Die Berechtigung gewisser reformatorischer Ansichten der Miß Duncan wird niemand bestreiten wollen; über ihre Ausführbarkeit wird die Zukunft entscheiden. In der Kunst aber siegt nicht die Theorie, sondern die Kraft der Persönlichkeit, die befreiende, Begeisterung wirkende Tat. Man wird nicht Tänzerin durch Lesen von Büchern und Betrachten von Bildern; der Tanz wird aus dem Temperament geboren, aus der naiven Freude am Rhythmus. Wer

diese in sich hat, wer das edelgeformte, willenlose Werkzeug einer leidenschaftlichen Empfindung ist, kann alles wagen und wird unbewußt das Wesen der Tanzkunst offenbaren, die Zuschauer mit sich fortreißend. Alle Bildung aber kann dafür nur schwachen Ersatz bieten. Eine Tänzerin von Gottes Gnaden würde gar nicht auf den Einfall kommen, ein Chopinsches Prélude oder Wagner tanzen zu wollen. Wie bei dem „Überbrettl“ zeigte sich auch bei Miß Duncan der unselige Trieb zur „Veredelung“. Dort sollte die Lyrik ins Variété, hier soll antike Formschönheit in den Tanz verpflanzt werden. Diese und ähnliche Bestrebungen hängen durchaus zusammen: überall die Sucht, die Grenzen getrennter Gebiete zu verwischen, durch Mischgattungen Neues zu erzeugen, überall dieselbe Schwächlichkeit, die sich an ihren Absichten berauscht, statt an brutalen schöpferischen Taten, überall dieselbe Bereitwilligkeit der Gesellschaft, das Neue, über das sich so schön ästhetisieren läßt, zärtlich zu verhätscheln. Miß Duncan bediente sich zur Begleitung auch Gluckscher Weisen. Daß ihre Art, die für den Maler, den Bildhauer reizvoll sein soll, dem Musiker nichts zu sagen hat, nichts sagen kann, liegt auf der Hand. Musik ist Empfindungsausdruck. Wer den „Orpheus“ kennt, suchte vergebens nach einem inneren Zusammenhang zwischen den mimischen Darbietungen der Duncan und dem dramatischen Gehalt des Gluckschen Meisterwerkes oder dem Wesen seiner Musik. Gluck hat an ganz andere Dinge gedacht.

Gern gebe ich zu, daß Miß Duncan dem Auge manchmal hübsche Bilder bot. Aber ich sah voraus, daß, wenn sich eines Tages die Wogen dieser suggestiven Bewegung gelegt haben würden, es dem Publikum gehen würde wie dem Volk in Andersens bekanntem Märchen „von des Kaisers neuen Kleidern“.

Ohne Taktstock

In der Singakademie konnte man einen Kapellmeister das Orchester ohne Taktstock dirigieren sehen. War es Sensationslust, die ihn bestimmte, auf das übliche Stäbchen zu verzichten, oder birgt der Einfall den Keim eines fruchtbaren Gedankens? Vielleicht erleben wir es, daß die Sache zur Mode wird. Damit wäre dann das letzte Überbleibsel einer immer subtiler gewordenen Methode geschwunden, die sich eines

außermusikalischen Mittels zur Regelung des Taktmaßes bedient. Man weiß ja, daß das moderne Stäbchen sich aus einem ansehnlichen Stocke entwickelt hat, mit dem einst der Takt laut geklopft wurde, so wie ihn die Italiener in der Kirche mit der Notenrolle zu markieren pflegten. Um wieviel künstlerischer war die Art, die vom Cembalo aus (oder vom ersten Violinpult, z. B. in England) gemeinsamem Musizieren das Rückgrat gab. Nun sind wir bei der Gebärdensprache angelangt. Stellt man sich die Weiterentwicklung in diesem Sinne vor, so könnte es leicht dahin kommen, daß ein eingeübtes Orchester schließlich auch ohne Dirigenten spielt. Bülow hat derartige Versuche mit gutem Gelingen angestellt. Da man aber auf ein so peinliches Vorstudium nicht immer rechnen kann, auch große Chormassen und das Theater berücksichtigen muß, so wird wohl der Dirigent und mit ihm der Taktstock niemals entbehrlich werden. Man denke sich einen Dirigenten vor der Bühne, wie er mit den Händen in der Luft herumfuchtelt! Der Zweck der Neuerung: Gelegenheit zu möglichst natürlichen, runden Bewegungen und subtilerer Nüancierung zu geben, ist ja klar; mir scheint aber in den Händen eines Nikisch, Muck oder Weingartner auch der Stab ein so gefügiges Instrument zu sein, daß er zur Verdeutlichung der Gebärden dient, ohne sie zu hemmen oder zu belasten. Jedenfalls wäre es wichtiger gewesen, wenn die Auffassung des betreffenden Dirigenten das Interesse erweckt hätte, nicht solche Äußerlichkeit.

Wunderkinder

Häufig schon mußte davon gesprochen werden, wie erschreckend viel unreife Kinder jetzt auf dem Konzertpodium erscheinen, und welche Verkennung des Zweckes aller öffentlichen Kunstpflege darin zu erblicken ist. Äußerlich können diese jugendlichen Geschöpfe wohl die Konkurrenz mit Erwachsenen aufnehmen, denn die Natur scheint dem Menschen die musikalische Fertigkeit früher als irgendeine andere zu verstatten. Professor Schleich hat das einmal sehr geistreich aus dem Fehlen der Hemmungen erklärt, die dem reflektierenden, sich seines Tuns bewußten Menschen späterhin die Ausübung musikalischer wie anderer Fähigkeiten erschweren. Solche Wahrnehmung aber weckt doch nicht Empfindungen, die irgend etwas mit dem Wesen des Kunst=

genusses zu tun haben! Bei den sogenannten Wunderkindern tritt das Erstaunen an Stelle des inneren Erlebens. „Die kann das schon — der spielt das schon wie ein großer Künstler!“ Aber wenn ein Mann das betreffende Stück so spielte, würden wir uns herzlich unbefriedigt fühlen. Deshalb gehören Kinder nicht in den Konzertsaal. Man führe sie, wofern sie Außerordentliches leisten, Freunden und Fachleuten vor; aber man nutze sie nicht für industrielle Zwecke aus. Das schadet nicht nur der Entwicklung der Kinder selbst, sondern drückt auch das Geschmacksniveau des Publikums herunter.

Das moderne Lied

Wie sich die drei Meister des modernen Liedes, Mendelssohn, Schumann und Brahms zeitlich einander folgten, so lösten sie sich auch in dem Einfluß ab, den sie auf die Liedkomposition in Deutschland ausgeübt haben. Die Art Mendelssohns ist beinahe ausgestorben. Schumann tritt mehr und mehr zurück; seit Jahren darf man die Brahmssche Richtung als die herrschende bezeichnen. Alle drei hielten an einem fest, das sie von dem Schöpfer des deutschen Liedes, Franz Schubert, überkommen hatten: sie gingen von einem mehr oder minder geschlossenen melodischen Gedanken aus. Jeder ihrer Gesänge enthält einen musikalischen Kern, der die Stimmung des Gedichtes als Ganzes wiedergibt. Wie an der Geschlossenheit der Konzeption von Schubert bis auf Brahms herumgemodelt worden, ist für das Verhältnis zwischen Text und Musik weit wichtiger, als die oft betonten Fortschritte in der Deklamation. Die junge Generation steht nun insofern zur Vergangenheit im Gegensatz, als sie, den alten Weg verlassend, an einem neuen Punkte einsetzt. Nicht mehr dem Gedicht als Ganzem wird ein tonliches Äquivalent gesucht; die einzelne Wendung, das einzelne Wort gewissermaßen wird komponiert, und seiner phonetischen und gedanklichen Substanz soll der musikalische Ausdruck entkeimen. Man sieht, es sind Wagnersche Prinzipien, die hier zur Geltung kommen und ohne Bedenken auf das Lied angewendet werden. Es entsteht nun die interessante Frage, ob die Rechnung stimmt, das heißt: ob sich aus diesem Mosaik ein der Gesamtdichtung entsprechendes musikalisches Ganzes ergibt und ob, was im Drama, unterstützt durch die Darstellung

und die Farbenpracht und Vielstimmigkeit des Orchesters, seine Berechtigung hat, sich ohne weiteres auch auf das Lied mit Klavier übertragen läßt? Die Werke der jungdeutschen Tondichter vermögen vorläufig keine entscheidende Antwort darauf zu geben. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Richtung noch in den ersten Anfängen steckt, und daß es voreilig wäre, schon jetzt sein Urteil über sie festzulegen.

Ein Gastspiel

Dem Direktor der Oper von Monte Carlo wurde im Frühjahr 1907 das Berliner Opernhaus für ein Gastspiel zur Verfügung gestellt, das er mit französischen und italienischen Künstlern verschiedentlicher Herkunft unternahm. Auf die Bedeutung dieser Stagione zurückzukommen erscheint um so notwendiger, als sie eine sehr verschiedenartige und nicht immer gerechte Beurteilung erfahren hat. Die anspruchsvolle Inszenierung des Unternehmens, die Wahl der vornehmsten, Vergleiche nahelegenden Kunststätte, die politischen Motive, die man (mit Recht oder Unrecht) dahinter witterte, gereichten der Sache in den Augen des Publikums zum Schaden. Man kann das verstehen und doch bedauern, daß dadurch die Objektivität des Urteils gefährdet wurde. „Hier fragt sich's nach der Kunst allein." Das Gute anzuerkennen, sollte man in jeder Lage geneigt sein, gleichviel, welche Ungeschicklichkeiten von anderer Seite begangen werden. Jeder Patriotismus in der Kunst ist vom Übel; nicht nur der, der höfische Strebungen unterstützt, sondern auch der, der Fremdes unbillig beargwöhnt.

Ich will meinen Standpunkt kurz präzisieren. Ich habe aus Monte Carlo keinen vornehm singenden Chor erwartet, ich weiß, daß die französischen Orchesterleiter nicht Dirigenten in unserem Sinne sind, ich kenne die mancherlei Rückständigkeiten der französischen und noch mehr der italienischen Inszenierungsart, und ärgere mich nicht, wenn romanische Sänger posieren, wenn alles vorn an der Rampe steht, oder wenn die Bürgerfrauen im „Faust" kokette Balletträckchen und moderne Brillantboutons tragen. Was wir von den Romanen lernen können, sind andere Dinge: die Sauberkeit der Artikulation, bei den besten Vertretern ihrer Kunst eine einheitliche Gesangstechnik und einen Stil,

der im Grunde doch erheblich dramatischer, zum mindesten theatralisch wirksamer ist, als der bei uns zumeist übliche.

Ich verdenke es Herrn Günsbourg, daß er soviel Mittelmäßigkeiten, ja gänzlich unzureichende Sänger mit auf die Reise genommen hat; im wesentlichen aber hielt das Gastspiel, was man vernünftigerweise von ihm erwarten durfte. Ein Vergleich mit unserer Hofoper sollte ja nicht herausgefordert werden. Es war aber doch sicherlich hochinteressant, ein Werk wie den „Mefistofele“ des bei uns noch unaufgeführten Boito, und vor allem den „Don Carlos“ von Verdi zu hören, zu beobachten, wie die Franzosen ihren Berlioz, ihren Saint-Saëns interpretieren, und von einem so prägnanten Beispiel des modernen französischen Opernstils wie der „Hérodiade“ Massenets wenigstens teilweise Kenntnis nehmen.

War auch das Gebotene nicht ein Maßstab für die französische Kunst im allgemeinen — die kann nur an Ort und Stelle studiert werden —, so konnten wir doch wenigstens einige wirklich hervorragende Künstler begrüßen. In der Vermittlung uns neuer Werke und in der Bekanntschaft mit Persönlichkeiten wie Renaud, Chaliapine, Rousselière, auch des Italieners Titta Ruffo lag für mich der künstlerische Gewinn dieses Gastspiels. Renaud vor allem verlohnte es sich zu hören; er ist als Darsteller wie namentlich als Sänger eine ganz außergewöhnliche Erscheinung. Der spontane Beifall, den die Wiedergabe des „Barbiers“ fand, bewies, daß schließlich auch die Vorführung dieser Oper in echt italienischem Stil kein verfehltes Experiment war.

Immer häufiger werden voraussichtlich deutsche Künstler für deutsche Werke in Paris eintreten. Es wird ihnen nicht unwillkommen sein, wenn man sich drüben erinnert, daß französische Gäste und französische Kunst bei uns Verständnis und freundliche Aufnahme gefunden haben.

Vom Nationalen in der Kunst

Die Frage nach der Bedeutung des Nationalen in der Kunst ist oft erörtert, aber in ihrem vollen Umfange noch kaum entschieden worden. Wir neigen jetzt zwar dazu, dem nationalen Wesen künst-

lerischer Erzeugnisse besonderen Wert beizumessen, die Kunst, die große, echte, aus dem Charakter und der Geschichte eines Volkes heraus zu erklären. Aber — um im Rahmen der Musik zu bleiben — wie verhält es sich da mit der Erscheinung eines Mozart, der doch aus einer vorwiegend internationalen Kultur hervorgegangen ist? Und wie ist der Gegensatz zu fassen, der in dieser Hinsicht den ausübenden Künstler vom schaffenden trennt? Auch an dem reproduzierenden Musiker schätzen wir nationale charakteristische Eigenschaften; aber noch viel mehr verlangen wir von ihm die Anpassungsfähigkeit an fremde Stilarten, soll uns sein Wirken von allgemeinerer Bedeutung sein.

Der Konzertbesucher hat oft genug Veranlassung, über solche Fragen nachzudenken. Die Abende des Böhmischen Streichquartetts zum Beispiel sind nicht selten Anton Dvorak gewidmet. Dvoraks Stärke liegt in der geschickten Verwertung der Rhythmen, Stimmungen, der harmonischen und koloristischen Eigenart der böhmischen Volksmusik. Man ist natürlich viel empfänglicher für solche Reize, wenn sie nicht en masse und ohne Gegensätze geboten werden. Immerhin ist das technische Können Dvoraks, ist seine musikalische Vollblutnatur imstande, ausnahmsweise die Monotonie nicht empfinden zu machen; zumal wenn der Geist der Ausführung sich mit dem der Schöpfung so vollkommen deckt.

Und wieder taucht die Frage nach dem Nationalen auf, wenn etwa Eugène Ysaye das E-dur-Konzert von Bach spielt. Daß er es anders giebt, als wir es gewöhnt sind, wäre an sich kein Vorwurf; wohl aber fragt es sich, ob ein durch französisches Temperament gesehener Bach künstlerisch noch berechtigt ist, ob dieser Meister nicht doch zu sehr in spezifisch deutschem Wesen wurzelt, um jeder beliebigen Virtuosenauffassung untertan sein zu können. Mich läßt die Art, wie Ysaye namentlich den zweiten Satz spielt, vollkommen kalt; sie hat nichts Überzeugendes, obgleich die Orgel zur Kolorierung und Unterstützung der beabsichtigten Wirkung hinzugezogen ist. Aus dem herrlichen Stück wird ein süßliches französisches Gebet à la Gounod, und was der Dirigent, um dem Solisten geschmeidig zu folgen, aus der Begleitung machen muß, ist nicht zu schildern. Bei solchen Leistungen, die violinistisch natürlich durchaus meisterliche sind, muß ich unwillkürlich immer an Joachim denken. Wie kommt es, daß er, und fast er allein, trotz unerhörter Erfolge ein ganzes langes Leben hindurch sich nie hat

verleiten lassen, etwas anderem als der Sache zu dienen, daß er stets so schlicht und keusch spielte, als gäbe er die Werke dem Publikum zum ersten Male? Mensch und Künstler hängen zusammen, pflegt man zu sagen. Ich glaube sogar, daß das Menschentum im Künstler das Entscheidende ist und durch alle Wandlungen hindurch schließlich als das eigentlich Künstlerische in ihm zum Vorschein kommt. — Darin aber liegt mit ein Grund, weshalb die Grenzen des Nationalen sich nie ganz werden verwischen lassen.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.





